

C I N E M A T E C A D I S T R I T A L

TRANSFORMANDO MIRADAS

2012 - 2015





C I N E M A T E C A D I S T R I T A L

**TRANSFORMANDO
MIRADAS**

2012 - 2015



CINEMATECA
distrital

Colección
**CATÁLOGOS
RAZONADOS**



**BOGOTÁ
MEJOR
PARA TODOS**

Idartes
Instituto Distrital de las Artes



**ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D. C.**

Enrique Peñalosa Londoño
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

María Claudia López Sorzano
**SECRETARIA DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE**

**INSTITUTO DISTRITAL DE
LAS ARTES (IDARTES)**

Juan Angel
DIRECTOR GENERAL

Bertha Quintero Medina
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Ingrid Liliana Delgado Bohórquez
**SUBDIRECTORA DE
EQUIPAMIENTOS CULTURALES**

Olga Virginia Alzate
**SUBDIRECTORA
ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA**

**CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE
ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES**

Julián David Correa Restrepo
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

Clara Nydia Pardo Murillo
ASESORA ADMINISTRATIVA

Giovanna Segovia Mercado
ASESORA MISIONAL

Jenny Alexandra Rodríguez Peña
ASESORA DE PUBLICACIONES

David Zapata Arias
**ASESOR EN FORMACIÓN
Y CONVOCATORIAS**

María Paula Lorgia Garnica
**ASESORA DE PROGRAMACIÓN
Y NUEVOS MEDIOS**

César Almanza Vargas
Diego Saldarriaga Cuesta
EQUIPO LOCALIDADES

Juan Carlos González Navarrete
COORDINADOR BECMA

Angélica Reyes Hernández
ASISTENTE BECMA

Ricardo Cantor Bossa
ASESOR COMISIÓN FÍLMICA DE BOGOTÁ

Reina Tinjacá Jiménez, Milena
Pimentel Vásquez, Alejandra Losada
Peña, Yesith Pineda Cortés,
Carlos Valderrama,
Diana Cifuentes Gómez, Nicolás
Cuadrado Ávila y María del Pilar Acosta
EQUIPO COMISIÓN FÍLMICA DE BOGOTÁ

Luisa Montero Montero Trigos
**ENLACE PRENSA-OFICINA ASESORA DE
COMUNICACIONES**

Mónica Higuera Coronado
ASISTENTE ADMINISTRATIVA

Cristian Camilo Reyes David
APOYO LOGÍSTICO

Camilo Parra Martínez
Jaiver Sánchez Leal
PROYECCIONISTAS



CATÁLOGOS RAZONADOS TRANSFORMANDO MIRADAS 2012-2015

Jenny Alexandra Rodríguez Peña
Julián David Correa Restrepo

COORDINACIÓN EDITORIAL

Neftalí Vanegas

DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

Diego Lozada Laguado
Sofía Parra Gómez

CORRECCIÓN DE ESTILO

Empresa Gráfica

IMPRESIÓN

FOTOGRAFÍA DE LA CUBIERTA

Clausura semana MayoMayolo,
por Juan Santacruz.

Fotografías de las guardas falsas:
registros tomados en eventos de la
programación de la Cinemateca por Juan
Santacruz, Claudia Palacio, Carlos Lema,
Cesar Almanza, Julián David Correa, Jenny
Alexandra Rodríguez.

IMÁGENES DEL INTERIOR

Archivo, derechos y/o fuentes de las
imágenes como aparecen en cada pie de
foto, archivo del Instituto Distrital de las
Artes (IDARTES), y/o pertenecientes a los
directores, productores y/o distribuidores
de las películas y obras mencionadas.

AGRADECIMIENTOS

Daniela Suárez, Ivón Alzate, María Paula
Lorgía, Arquitectos XYZ, Daniel Gómez
Henao, Rosaura Villanueva, Liliana Díaz
Castillo y Danny Torres.

ISBN IMPRESO

978-958-8898-61-2

ISBN DIGITAL

978-958-8898-62-9

© Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes
Audiovisuales del Instituto Distrital de las
Artes (IDARTES)

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Calle 8 n.º 8-52

Bogotá, Colombia

Conmutador: (571) 379 5750

Síguenos: www.idartes.gov.co

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Carrera 7 n.º 22-79

Bogotá, Colombia

Conmutador: (571) 379 5750,

ext. 3400 - 3406

Síguenos: infocinemateca@idartes.gov.co

www.cinematecadistrital.gov.co

Facebook: Cinemateca Distrital

Twitter: @cinematecadb

El contenido de los artículos es responsabilidad
exclusiva de los autores y no representa
necesariamente el pensamiento del Instituto
Distrital de las Artes (IDARTES).

Publicación impresa y digital de distribución
gratuita con fines educativos y culturales. Queda
prohibida su reproducción total o parcial con
o sin ánimo de lucro sin la debida autorización
expresa para ello. Información adicional en:

infocinemateca@idartes.gov.co.

Twitter: @cinematecadb

//// TABLA DE CONTENIDO

Presentación

////////// JUAN **ANGEL**
////////// JULIÁN DAVID **CORREA RESTREPO**



Imágenes sentidas: representaciones e ideas fílmicas

////////// YAMID **GALINDO CARDONA**

12



Gabriel Figueroa: una cámara de cine en vez de pinceles

////////// LUCIANO **CASTILLO RODRÍGUEZ**

24



Modelo para armar un espejo roto: la Trilogía de Koker de Abbas Kiarostami

////////// JAVIER **MEJÍA OSORIO**

48



Ciudadanías en pantalla: cine, derechos y diversidad en la Cinemateca Distrital

////////// JOSÉ FERNANDO **SERRANO AMAYA**

66



La inmensidad Un breve recorrido para llegar al cine latinoamericano contemporáneo

////////// LUISA FERNANDA **GONZÁLEZ VALENCIA**

94



Cine colombiano para otros tiempos

////////// ANA MARÍA **LÓPEZ CARMONA**

114



Miradas programadas, miradas transformadas

La programación 2012-2015 en la Cinemateca Distrital

//////////

136



Perfiles de los autores

//////////

154



EL CINE, UN CAMINO PARA CONSTRUIR UNA CIUDAD MEJOR PARA TODOS

El Instituto Distrital de las Artes-IDARTES trabaja por la construcción de empresas culturales que contribuyan a la economía de la ciudad, a la libertad de expresión de los artistas y a la alegría de los ciudadanos en su relación con las artes y la ciudad. Para ello trabajamos en equipo con todo el sector cultural de Bogotá y, en especial, con la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. En nuestra labor cotidiana existe una certeza que hace parte de esta Bogotá mejor para todos y que hace poco volvió a enunciar Gilles Lipovetsky: “el consumo no da felicidad, la cultura sí”.

Para el desarrollo de su misión, el IDARTES ha acogido la historia de otras organizaciones y espacios de la ciudad, entre los que se cuenta la Cinemateca Distrital, fundada en 1971 como un archivo fílmico, un centro cultural y un instrumento de la Alcaldía Mayor de Bogotá para el desarrollo de políticas públicas que enriquezcan y transformen la expresión audiovisual del país. La Cinemateca Distrital, que también es la Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES, cuenta con una larga historia que se entrelaza con el desarrollo del cine nacional. En la actualidad es una organización desde la cual se forman públicos y creadores, se fortalecen las industrias audiovisuales de la ciudad, se gestan nuevas empresas y se incorpora la cultura digital y las nuevas tecnologías al quehacer de artistas, técnicos y productores audiovisuales.

Desde su sala principal y sus salas asociadas, la Cinemateca es un espacio que ofrece a los colombianos la posibilidad de transformar sus miradas por medio del acceso al cine del mundo. Como una de sus estrategias, la Cinemateca ofrece una programación rica, diversa, completa y de calidad, que incluye desde grandes obras del patrimonio audiovisual de la humanidad, pasando por lo más reciente de la producción global, hasta incluir los audiovisuales experimentales, comunitarios y alternativos que se producen en las calles y barrios populares de Bogotá, el país y el mundo.

Dar cuenta de esta programación mediante artículos reflexivos es la razón de ser de los *Catálogos razonados*, la colección que ampara la publicación que presentamos con estas líneas. Razonar las selecciones que pasan por las salas de la Cinemateca implica trascender lo coyuntural para dar cuenta de la riqueza de nuestros contenidos y de las transformaciones del cine del mundo. Su programación responde, por un parte, a una defensa de la diversidad del cine y el ser humano y, por otra, a la posibilidad de transformar las miradas de los colombianos por medio de una labor de formación que abarca los 365 días del año. La estrategia editorial de la Cinemateca se suma entonces al conjunto de acciones que fomentan la formación, preservación y circulación del patrimonio, y la construcción de nuevos patrimonios.

Transformando miradas 2012-2015 es un catálogo razonado que destaca algunos de los temas que han pasado por nuestras pantallas. De entre los muchos clásicos y maestros que han pasado por las pantallas de la Cinemateca se ha escogido al director de fotografía mexicano Gabriel Figueroa cuyo colosal trabajo visual en blanco y negro, inspirado en los muralistas mexicanos, es abordado en el artículo “Gabriel Figueroa: una cámara de cine en vez de pinceles”. Contamos también con un texto sobre la poética audiovisual del iraní Abbas Kiarostami, “Modelo para armar un espejo roto: la trilogía de Koker de Abbas Kiarostami”, de cuya obra tuvimos una retrospectiva y su presencia en una clase magistral. Por supuesto, se incluye también un texto sobre el cine como expresión ciudadana con “Ciudadanía en pantalla. Cine, derechos y diversidad en la Cinemateca Distrital”. El cine latinoamericano se escribe en el artículo “La inmensidad. Un breve recorrido para llegar al cine latinoamericano contemporáneo”, que aborda el interés social del cine de este lado del mundo. Y por último, “Cine colombiano para otros tiempos” aborda la potencia creadora y constructora de la imagen en el cine colombiano producida a través de las múltiples voces que configuran su lugar en nuestra sociedad. Es un gusto contar con la mirada escrita de Yamid Galindo, editor invitado, y los autores: Ana María López, Luisa González, Fernando Serrano, Javier Mejía y Luciano Castillo.

Este título de la colección *Catálogos razonados* presenta y señala un camino que dará la pauta en la programación de las cuatro salas del nuevo edificio de la Cinemateca y, por supuesto, de sus salas asociadas en toda Bogotá. El nuevo edificio de la Cinemateca, que verá la luz en esta administración y que hace parte de la renovación



■ *II Seminario transmedia y narrativas audiovisuales.*
Registro del encuentro con Carlos Scolari. Cinemateca Distrital, septiembre, 2014. Foto: Claudia Palacio.

del centro de Bogotá, será un espacio fundamental para el desarrollo de la industrias audiovisuales de la ciudad, la expresión de los artistas y el disfrute de los ciudadanos y visitantes de la capital; así mismo, será un espacio para impulsar la economía naranja en Bogotá.

El IDARTES, por medio de sus gerencias de Artes Plásticas y Visuales, Música, Arte Dramático, Danza, Literatura y sus escenarios, como el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, la Mediatorta, el Planetario y la Cinemateca Distrital, impulsará las industrias creativas y culturales y trabajará en la construcción de una cultura de la convivencia, la paz y la equidad; trabajará para que Bogotá sea una ciudad mejor para todos.



JUAN ANGEL
Director general
IDARTES



UN EJEMPLO DE TRABAJO POR EL CINE Y SU DIVERSIDAD

La Cinemateca Distrital de Bogotá se fundó en 1971 y a lo largo de estas décadas muchas personas han pensado que la Cinemateca solo es una sala de cine, lo que no es verdad. La Cinemateca tiene una hermosa sala de cine que hace parte de un edificio patrimonial y hoy cuenta con una red de salas en dieciséis localidades de Bogotá, pero su misión no es proyectar películas. La Cinemateca es la más antigua institución del Estado que trabaja por el desarrollo del cine (entendiendo que “cine” es “cinematografía”: escritura con imágenes en movimiento que se sirven de teatros, pero también de la Internet, la televisión y los celulares, entre otros canales y pantallas).

El impulso que la Cinemateca le ha dado al desarrollo de la escritura con imágenes en movimiento abarca la totalidad del ecosistema audiovisual: a finales del 2014 creamos la Comisión Fílmica de Bogotá, que apoya el desarrollo de nuestras industrias audiovisuales; desde la década del setenta contamos con una filmoteca y, desde los años ochenta, con una mediateca que preserva nuestro patrimonio; realizamos investigaciones y publicaciones (en papel, video e Internet); desde la década del noventa, a través de convocatorias públicas, financiamos la creación audiovisual y en los últimos años también aportamos recursos para festivales, el rescate de archivos fílmicos, el desarrollo de becas de investigación y la financiación de residencias en el exterior, entre muchas

otras modalidades de nuestros concursos. Sabemos que el cine es industria, es arte y es expresión ciudadana. A lo largo de estos años hemos formado a miles de personas que han transformado nuestras imágenes en movimiento: hemos sensibilizado a públicos que hoy valoran el cine nacional y entienden lo audiovisual como un espacio de exploración de las propias realidades e identidades, como una expresión social y como un lugar de contacto con la historia del arte. También cualificamos a los creadores audiovisuales de este país: en años recientes, para poner solo dos ejemplos, la estrategia Cinemateca Rodante ha formado a 1 038 nuevos creadores y gestores, mientras que en su primer año de operación mediante la Comisión Fílmica de Bogotá cualificamos a 384 profesionales del sector.

La Cinemateca ha transformado el cine de Bogotá y Colombia y se ha transformado con el desarrollo del mismo. Hoy, la Cinemateca está en proceso de construir una nueva sede en donde se desarrollarán todas sus estrategias, y que también será un centro de innovación y parte del clúster de industrias creativas de la capital de Colombia.

A lo largo de estas décadas, la sala de cine de la Cinemateca y, en años recientes, sus salas asociadas han sido importantes para enriquecer la oferta cultural de la ciudad y para la formación de nuestros públicos y creadores.

La colección *Catálogos razonados*, de la que este libro hace parte, se creó para profundizar las exploraciones que propone la Cinemateca Distrital de Bogotá a través de su programación en salas. Este catálogo recoge una selección de algunas de las muestras y festivales desarrollados en nuestras salas, producto del trabajo de cuatro años que involucra más de 6 000 proyecciones. Esta selección ejemplifica la labor de una institución que trabaja por la diversidad de la creación audiovisual. Nombres como “cine arte” y “cine independiente” son expresiones tendenciosas o de moda que se quedan cortas para calificar nuestra programación: nosotros impulsamos el cine en todas sus manifestaciones, creemos que el cine debe ser diverso y debe representar la amplitud de las búsquedas humanas.

Este catálogo razonado, *Transformando miradas 2012-2015* representa bien los intereses de nuestra Cinemateca: cine colombiano, cine latinoamericano, el audiovisual como expresión ciudadana, el cine como patrimonio artístico de la humanidad y grandes maestros de cinematografías “periféricas”. De nuevo: el cine como expresión de la diversidad.

Con esta presentación también queremos agradecer a todas las personas que han hecho posible las transformaciones de la Cinemateca y la creación de este libro. A nuestro editor invitado, Yamid Galindo, y a los autores: Ana María López, Luisa González, Fernando Serrano, Javier Mejía y Luciano Castillo (director de la Cinemateca de Cuba). Queremos agradecer el dedicado trabajo del equipo de la Cinemateca, el cual hemos construido con gente talentosa y cuyo único criterio de selección ha sido su experiencia, inteligencia y compromiso con el cine nacional. Somos las personas quienes cambiamos la realidad, el cambio no llega con discursos, ni con los muchos o pocos recursos. En los últimos dieciocho años, el cine colombiano



■ Plano redibujado de uno de los frentes de lo que será el nuevo edificio de la Cinemateca, en la carrera 3 con calle 19 (2015). Arquitectos Colectivo 720. Rotoscopia: Daniel Gómez Henao.

se ha transformado gracias al trabajo en equipo de creadores y gestores culturales dentro de gobiernos de todo tipo. El desarrollo del cine colombiano, como el de nuestra Cinemateca, demuestra que somos capaces de cambiar el país cuando superamos las diferencias para trabajar por un bien común.



JULIÁN DAVID CORREA RESTREPO

Director Cinemateca Distrital
Gerente de Artes Audiovisuales

IDARTES



Mayo Mayolo

del 3 al 9 de mayo

Carlos Mayolo (Cali, 1945 – Bogotá, 2007) está unido a la irreverencia y al desarrollo de la expresión audiovisual: Mayolo cambió el cine y la televisión de Colombia. Él, junto con Andrés Caicedo, Luis Ospina, Hernando Guerrero, Eduardo Carvajal y Ramiro Arbeláez, entre otros, fundaron el Cine Club de Cali y Ciudad Solar (1971), y crearon la revista *Ojo al cine* (1974). Desde ese grupo en el que la cinefilia se transformó en cinematografía, se creó el mote “Caliwood” y las imágenes en movimiento fluyeron tan potentes como las páginas impresas. Filmes como **Agarrando pueblo**



III Seminario Transmedia y narrativas audiovisuales



■ // // // Imágenes de algunos ciclos y muestras especiales realizadas en la Cinemateca Distrital. // // // Exposición en el corredor: planos finalistas y ganadoras del concurso arquitectónico para la nueva Cinemateca de Bogotá. Foto: Carlos Lema. // // // Postal digital de la Noche de Salas Asociadas, 2015.

NOCHE DE SALAS ASOCIADAS

MIÉRCOLES 29 DE ABRIL DE 2015 5:00 PM

CINEMATECA DISTRITAL: CRA 7 NO. 22 - 79

Desde 2012 la Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes Audiovisuales del Idartes trabaja en la conformación de una red de Salas Asociadas que presentan filmes ofrecidos por la Cinemateca con derechos de exhibición de gran diversidad y calidad artística y técnica, y cuyos gestores reciben formación a través de la estrategia Cinemateca Rodante. En esta Noche de Salas Asociadas celebraremos los logros de este programa y tejeremos nuevos vínculos.

Esta red de salas asociadas se trabaja mediante una acción de apoyo a espacios de exhibición audiovisual de la ciudad, que cuentan con un proyecto artístico de base y eventos de carácter permanente de las localidades y pertenecientes a organizaciones y espacios cuyo objeto sea el desarrollo de actividades artísticas y culturales, con películas.

El programa de salas asociadas culminó el 2014 en 16 localidades, exhibiendo 240 películas, asociándose con 95 organizaciones, realizando 283 funciones, y 2788 espectadores.

En esta Noche de Salas Asociadas invitamos a quienes ya hacen parte del programa, y otras organizaciones que estén interesadas en sumarse con iniciativas de cine clubismo, exhibición y circulación de películas en la ciudad. Esa noche tendremos un espacio en donde compartiremos películas y unas deliciosas

ORDEN DE LA NOCHE

1. Presentación y bienvenida Cinemateca Distrital - Gerencia de Artes Audiovisuales (Pasado presente y futuro de la red de salas asociadas)
2. Presentación Adelfa Martínez Ministerio de Cultura- Dirección de Cinematografía (que acciones tiene)
3. Internención VIVELAB
4. Charla Jenny Chaverra - Poolmovies - (Un recorrido vital de una cineclubista)

Imágenes sentidas: representaciones e ideas fílmicas

... Para mí, el cine es el enfoque del mundo entero. Es, a la vez, la realidad y el sueño. Es el conocimiento, es todo.

Henry Langlois

////////// YAMID **GALINDO CARDONA**

Resumen

El artículo presenta algunas reflexiones sobre la Cinemateca Distrital de Bogotá en función de sus actividades misionales. El *Catálogos razonados* que nos convocan en esta introducción se dan a partir de cinco temas que han sido parte de las exhibiciones cinematográficas de la entidad: cine colombiano, cine latinoamericano, la dirección de fotografía en la obra de Gabriel Figueroa, el cine de autor de Abbas Kiarostami y, finalmente, aquellas cinematografías que asumen la voz de grupos y ciudadanías a partir de la diversidad y sus derechos. La publicación es relevante para el público que se acerca a la Cinemateca de la carrera séptima para identificar temas, reconocer autores y animarse a visualizar filmes que se referencian en los textos. Una guía para todos los asistentes que nos acompañan día a día en ese sueño hecho realidad llamado cine.

Palabras clave: Cinemateca Distrital, Catálogos razonados, exhibición cinematográfica, divulgación, programación, público.

Abstract

The article presents some thoughts on the mission-related activities of Cinemateca Distrital, particularly it introduces five subjects of film exhibitions that took place in this institution: colombian cinema, latin-american cinema, direction of photography in Gabriel Figueroa's work, Abbas Kiarostami and auteur film plus human rights, diversity and queer cinema. This publication is relevant for the public who attends the Cinemateca Distrital, that may identify subjects, authors and see films that are referenced in texts. This catalog is a guide for all attendees who join us every day in this dream come true called cinema.

Keywords: Cinemateca Distrital, Catálogos razonados, Film Exhibition, Promotion, Programming, Audience.

Introducción

La Cinemateca Distrital de Bogotá se erige como un espacio público de intervención filmica en el que confluyen todas las edades. Su amplia propuesta en la programación local, tanto en su espacio físico de la carrera séptima, como en las periferias de la ciudad, incentiva una cultura cinematográfica donde los temas son variados y caben humanamente adaptados en el arte mismo de una historia por medio de las imágenes en movimiento. Cine clásico y contemporáneo, exposiciones temporales, conversatorios con invitados internacionales y nacionales, encuentros con la urbe, su biblioteca y, finalmente, las publicaciones suman a las actividades eficaces que mueven el sentido inicial que debe cumplir una cinemateca más allá de su función pública de ocuparse “del archivo, conservación y proyección de películas consideradas de interés cultural, literario, artístico, científico e histórico”¹.

Siguiendo el camino que allanara Henry Langlois en Francia durante los años treinta del siglo pasado por medio de la Cinemateca Francesa, notamos en este milenio que nuestra Cinemateca Distrital en sus intenciones no ha variado en la tarea constante del papel que cumple como motor cultural,

¹ Luz Marilyn Ortiz S., Gloria Joya C., Pilar Londoño M., Rigoberto Carlosama O. *Léxico colombiano de cine, televisión y video*. Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2000, p. 40.



■ Sala de la Cinemateca en la clase magistral de Benoît Jacquot realizado junto con una retrospectiva de su obra durante el 14 Festival de Cine Francés, que organizan el Instituto Francés y la Embajada de Francia en Colombia. Foto: David Zapata Arias.

educativo y de entretenimiento; tal cual como afirma Langlois, la entidad orienta y posiciona sus actividades en dirección del público que observa y se posiciona culturalmente con la oferta, son receptores de una cinefilia básica, sencilla y, en algunos momentos, compleja, tres elementos que derivan en “una especie de caldera donde la gente tiene que salir distinta”².

Las imágenes sentidas, y representadas con ideas filmicas se tornan constantemente en nuestra vida cotidiana. Nos vemos influenciados por ellas en diversos dispositivos culturales y mediáticos, con rótulos que esquematizan un autor, un género y un país; es decir, tres representaciones disímiles y un solo punto de convergencia: el cine en toda la extensión de su palabra y sus formas de

² Frase tomada del documental **Ciudadano Langlois** (1994) de Edgardo Cozarinsky.

intervenirlo y observarlo. Con sentido práctico, nuestros asistentes a la cinemateca capitalina recogen en sus vivencias y gustos las diversas características cinematográficas que se exhiben en la pantalla de su sala, influenciados por particularidades colectivas e individuales que se inscriben en el fenómeno estético de la imagen hecha movimiento.

Pero un paso más allá de la regularidad de ir al cine es poder leerlo, entenderlo y discutirlo, y en eso actualmente sobresale la Cinemateca Distrital por su capacidad de poner en circulación temas de diversa índole por medio de sus publicaciones, desde la más tradicional representada en los *Cuadernos de cine colombiano*, pasando por las *Becas de investigación*, y en los últimos años los denominados *Catálogos razonados*, texto importante que recoge un tema especial que ha formado parte de la programación de la sala principal, y que busca otras valoraciones de tipo informativo, reflexivo y teórico. Los catálogos son entonces un esfuerzo intelectual de diálogo con ciclos, directores, exposiciones, encuentros académicos y películas; acción coherente en las acciones misionales que se propone la entidad en aspectos como la divulgación y la academia, con escritos que pueden ser abordados para su consulta por anónimos lectores o, por el contrario, vinculados al rango de la “obligatoriedad” erudita en nuestras clases de cine.



■ Entrada a la sala de la Cinemateca antes del lanzamiento de los *Cuadernos de cine colombiano – nueva época*, no. 22. *Publicaciones sobre cine en Colombia*. Foto: J. Alexandra Rodríguez.

El cine colombiano siempre ha sido uno de los temas centrales de las actividades de la Cinemateca Distrital, desde la edición de libros de orden divulgativo y académico, como los *Cuadernos de cine colombiano*, que tienen en su haber una tradición importante en las publicaciones que sobre cine se editan en nuestro país, hasta la exhibición de filmes nacionales de todas las categorías, desde los estrenos, pasando por los clásicos, o las retrospectivas de un autor han tenido su espacio en relación a alguna efemérides, el lanzamiento de un texto, o en el marco de alguna actividad que involucra otras entidades de orden público o privado, como ocurre con la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogoshorts,

o las universidades que traen lo más distintivo de sus escuelas de cine, y futuros realizadores.

La *Semana del cine colombiano*, que se realiza cada dos años y que es organizada por el Ministerio de Cultura, recoge gran parte de nuestro cine, lo que se convierte en un ciclo esperado para aquellos que en su momento no fueron a las salas comerciales o alternas. Igualmente, es un escenario de programación que involucra nuestro patrimonio audiovisual y sus obras de reciente restauración. Lo anterior, siempre posiciona la Cinemateca Distrital como un sitio atractivo para los espectadores capitalinos, ya que en algunos casos estas películas pasan por la sala con entrada libre o, por el contrario, con los comodísimos precios al alcance de quienes aprovechan la oferta cultural representada en nuestro cine, en medio de las políticas del distrito y las posibilidades de acceso de un grueso porcentaje de la población.

Sin embargo, para los que no logran llegar al centro, la Cinemateca en los últimos años ha ofrecido otras alternativas en su programa, lo que significa, en términos de representación social, una clara inclusión en la oferta. Ejemplos concretos son la *Cinemateca rodante*, el programa de *Salas asociadas*, que se extiende a cineclubes y salas alternas de algunas localidades, y la *Cinemateca al parque*, actividades de extensión que posicionan la

entidad, sacándola un poco de su encierro y anonimato, convocando a aquellos ciudadanos bogotanos que ven en estas actividades un acercamiento loable, con posibilidades especiales de observar nuestras últimas películas, caso especial lo vivido en 2015 cuando en el Parque Nacional pudimos ver **El abrazo de la serpiente** (2015) de Ciro Guerra y **Genete de bien** (2015) de Franco Lolli.

Las obras de autor en el escenario del cine nacional han significado para la entidad un trabajo importante que, además de su exhibición, se complementan con exposiciones, publicaciones, clases magistrales y encuentros. Destaco algunas de estas:

- El caso de José María Arzuaga, director español que vivió en Colombia y logró con su acento filmico realizar algunas obras importantes para nuestra historia cinematográfica que se proyectaron en el marco de su retrospectiva: **Raíces de piedra** (1961-1964), **Pasado el meridiano** (1965) y **Pasos en la niebla** (1977), además del bello cortometraje **Rapsodia en Bogotá** (1963). Así mismo, Arzuaga tuvo su espacio en la primera época de los *Cuadernos de cine colombiano* en uno de los títulos publicados en 1982.

- Los documentalistas colombianos Marta Rodríguez y Jorge Silva, valiosos autores venidos del cine militante de finales de los años sesenta del pasado siglo, siempre vigentes

en el escenario crítico y de denuncia, hicieron parte del ciclo filmico con lo mejor de su obra y con un taller importante dedicado a la exploración documental para neófitos interesados en este tipo de narraciones.

- El proceso de restauración y conservación de nuestro patrimonio, siempre expuesto en la transversalidad de las actividades de la Cinemateca, trajo el cine del director chileno radicado en nuestro país, Dunav Kuzmanich, los documentales noticiosos de los hermanos Acevedo y las posibilidades de intervención de la historia en nuestro cine con **Garras de oro** (P. P. Jambrina, 1926), **María Cano** (C. Loboguerrero, 1990), y **Camilo “El cura guerrillero”** (F. Norden, 1973), cine de sensibilidad política que el público aprovecha para sus encuentros entre el pasado y el presente.

- La animación en nuestro país tiene en la obra de Fernando Laverde a uno de sus pioneros, así, la Cinemateca también hizo la Semana de la animación en Colombia en la que homenajeó al director exhibiendo parte de sus películas, puso en circulación la obra reciente de muchos directores colombianos de cine animado y construyó ante todo la edición de un título de los *Cuadernos de cine colombiano* no. 20. *Animación en Colombia: una historia en movimiento*, publicado en el año 2014.



■ Proyección de **El abrazo de la serpiente** (Ciro Guerra, 2015) durante la *Cinemateca al parque* realizada en noviembre de 2015. Foto: J. Alexandra Rodríguez.

- Carlos Mayolo tuvo en el año 2015 una retrospectiva representativa. Además de la salida al público de su obra filmica restaurada, la Cinemateca realizó la exposición “La rata en el corredor”, una serie de fotografías de Eduardo Carvajal, fotógrafo vinculado al denominado “Grupo de Cali”. A esta programación se sumó la publicación del amplio *Cuaderno de cine colombiano* no. 21 que se lee como un gran álbum de su impronta por el cine colombiano de los setenta y ochenta y en él aparecen conceptos ya reconocidos en nuestra historia como “pornomiseria” y “gótico tropical”.



■ Eduardo (La Rata) Carvajal, en la inauguración de la exposición *La rata en el corredor*, dentro de la semana **MayoMayolo** organizada por la Cinemateca Distrital. Mayo, 2015. Foto: Claudia Palacio.

- Dos efemérides básicas para cualquier estudioso de nuestro cine, las dos enmarcadas en el contexto de nuestra historia política, y en ella, el oprobioso tema de la violencia. La primera, **El drama del 15 de octubre**, filme realizado por los hermanos Di Doménico en 1915, cinta silente que representaba a través del documental, los momentos más trágicos del asesinato del político liberal Rafael Uribe Uribe, con la actuación de sus asesinos Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, y escenas de la capital colombiana el día de su sepelio. Obra censurada por políticos, periodistas y algunos circuitos de exhibición, hasta el punto de sacarla de circulación. La segunda obra fue realizada por Julio Luzardo en 1964 con el título de **El río de las tumbas**, película que desarrolla su historia en un pueblo

abandonado por el Estado, con personajes comunes y corrientes, un conflicto interno lleno de secretos, el accionar de una campaña política y los muertos que comienzan a manifestarse en una de las orillas del río.

En este trasegar por directores y obras significativas para entender el cine colombiano, la Cinemateca Distrital posicionó su misión de ser una entidad que propugna por entregarle a sus espectadores una variada oferta del nuestras imágenes en movimiento. Al revisar su programa durante los últimos años, es innegable el acierto en la programación y actividades paralelas derivadas de estas, labor indispensable que la posiciona en la capital y la pone de ejemplo en el ámbito nacional para otros escenarios que se acercan a su accionar, teniendo en cuenta su nuevo gran paso a la expansión arquitectónica y divulgativa con un nuevo escenario enclavado un poco más cerca de las estrellas y al cerro de Monserrate: la nueva Cinemateca de Bogotá.

Además de este amplio programa filmico, tenemos una serie de obras vinculantes a un tema de actualidad e importancia para el futuro, las películas sobre temas referidos a los derechos humanos. En ese sentido, la sala capitalina ha contado con una serie de programas, muestras y festivales coordinados por diversas organizaciones que desarrollan

temáticas referentes a nuestras sociedades, entre muchos otros se han programado:

- La *Muestra itinerante de derechos humanos: Derecho a ver* que abre una ventana para el documental social y de derechos humanos, promueve el diálogo y el intercambio entre el sector cinematográfico con el de las organizaciones sociales y de DD. HH. y así sensibilizar y promover una conciencia crítica sobre nuestro contexto social y político.

- El *Festival internacional de CineMigrante*, ciclo de obras que invitan a la reflexión, el debate y el intercambio sobre la movilidad humana y los derechos humanos de las personas migrantes. Seres humanos que se desplazan por nuestros territorios universales por diversos motivos entre ellos los vinculados a conflictos bélicos, religiosos y políticos. La muestra marca una pauta representativa e interesante para conocer otros escenarios del mundo.

- El *Festival internacional de cine documental Beeld Voor Beeld* (imagen tras imagen), un festival sobre cine documental que se centra en mostrar diferentes miradas sobre la diversidad cultural, tras la búsqueda de una reflexión sobre la cultura y la imagen, en el cruce del cine documental, la antropología visual y las políticas de la representación y autorepresentación cultural.

- La *Muestra cineforo Pensarte por la paz y los derechos humanos*, poniendo su acento sobre

algunas regiones del país y las manifestaciones derivadas de sus situaciones en torno a la violencia vivida y sus reflexiones alrededor de la lucha por su sobrevivencia.

- El *Festival iberoamericano de cine ambiental y derechos humanos Surrealidades, y Memorias de la tierra: relatos del despojo y el retorno*; suman al posicionamiento de encuentros que resaltan otro tipo de narraciones en el marco de las convulsiones mundiales, los problemas sociales y las poblaciones que sufren los embates de diversa índole, aquellos que se no justifican en la vulneración de los derechos fundamentales y los que se propician a nuestro entorno ambiental.

- La *Muestra internacional documental de Bogotá MIDBO* que se consolida como un espacio para ver y reflexionar en torno al cine de lo real. Obras nacionales y extranjeras de alta calidad artística, muestras especiales con la presencia de algunos de sus autores, actividades académicas y de formación con invitados nacionales e internacionales.

En conclusión, la apuesta por una variada programación en la Cinemateca Distrital se ve reflejada, en gran medida, por responder a necesidades divulgativas de algunas obras que no tienen un circuito de exhibición propicio. Así, la representatividad de algunos ciclos, en el engranaje general de los objetivos de la entidad, suma gratamente en la diversidad

que podemos encontrar, las reflexiones que surgen de ese momento y la receptividad de nuestro público.

Temas exhibidos y escritos

Este quinto título de *Catálogos razonados* presenta cinco ejes temáticos que han formado parte del programa durante los últimos años.

Cine colombiano

El cine nacional ha sido fundamental en las actividades de la Cinemateca, lugar fijo para ver clásicos, estrenos y obras patrimoniales que han sido conservadas y restauradas. Así, presentamos a Ana María López con su artículo “Cine colombiano para otros tiempos”, que desarrolla dos premisas: primera, el lugar de la producción cinematográfica en nuestro contexto; y segunda, el lugar de la valorización, restauración y circulación de obras patrimoniales que han marcado la historia del cine colombiano.

Cine latinoamericano

Luisa González, con “La inmensidad. Un breve recorrido para llegar al cine latinoamericano contemporáneo”, expone algunas características de nuestra historia cinematográfica continental para allanar caminos y brechas que desembocan en el presente; ejercicio interesante que ella ve enorme en su horizonte, pero que dilucida con criterios

asociados a ciertas obras y directores, en mención indirecta a su público, y los circuitos de exhibición, y a esa transnacionalización de la producción audiovisual.

Maestro clásico

Dentro de un rodaje, el director de fotografía tiene un papel relevante al expresar las ideas del director por medio de la luz, el encuadre y la creación de imágenes que reflejan la idea plasmada en el guión; de él depende la belleza e influjo dramático que desea proyectarse al espectador para su impacto. En la historia del cine se han forjado hombres y mujeres con capacidades extraordinarias de transmitir a través de su ojo, cámara y lente representaciones icónicas que sobresalen en narraciones de corte clásico y actual, tal es el caso de “Gabriel Figueroa: una cámara de cine en vez de pinceles”, artículo de Luciano Castillo que nos pone en foco con el director mexicano.

Maestro contemporáneo

Desde el Oriente Medio y Asia Occidental, Abbas Kiarostami se hace presente con su cine en círculos independientes. Nos visitó en 2014 para ofrecernos su experiencia y coordinar su primer taller de realización en Latinoamérica, con Bogotá como telón de fondo. Para conocer su trasegar, nos conecta con él y su obra Javier Mejía, especialista en el tema que traslada en su relato algunos

referentes históricos relevantes, y pone en circulación algunos títulos sobresalientes en la vida hecha película del director iraní, todo con el título sugestivo de “Modelo para armar un espejo roto: la trilogía de Koker de Abbas Kiarostami”.

Cines alternativos, miradas globalizadoras

La Cinemateca Distrital, en su mirada globalizadora, alternativa e incluyente, exhibe cines enfocados a diversos temas representados en situaciones del orden local, nacional y mundial. Así, los derechos humanos, los indígenas, las minorías poblacionales, los movimientos sociales, entre otros temas, suman al engranaje discursivo que se exhibe y propone como acción divulgativa, educativa y política. Tendencia abierta al ciclo de exhibiciones que posibilitan nuevos escenarios en la diversidad, lo que llama nuestro invitado José Fernando Serrano: “Ciudadanía en pantalla: cine, derechos y diversidad en la Cinemateca Distrital”.

Los textos incluidos en estos *Catálogos razonados* forman parte del programa que distingue la exhibición cinematográfica de la Cinemateca Distrital de Bogotá. Cada tema es vinculante con el otro, y allí, el cine se atraviesa como objeto de estudio que tiene líneas diferentes de reflexión desde la experticia y cinefilia de los articulistas. Sin lugar a dudas,

se trata de un ejercicio intelectual inmerso en el proceso editorial de las publicaciones que distinguen la entidad capitalina, unión de esfuerzos y documentos que conllevan la presentación de películas, directores, géneros, cines nacionales y oficios filmicos.

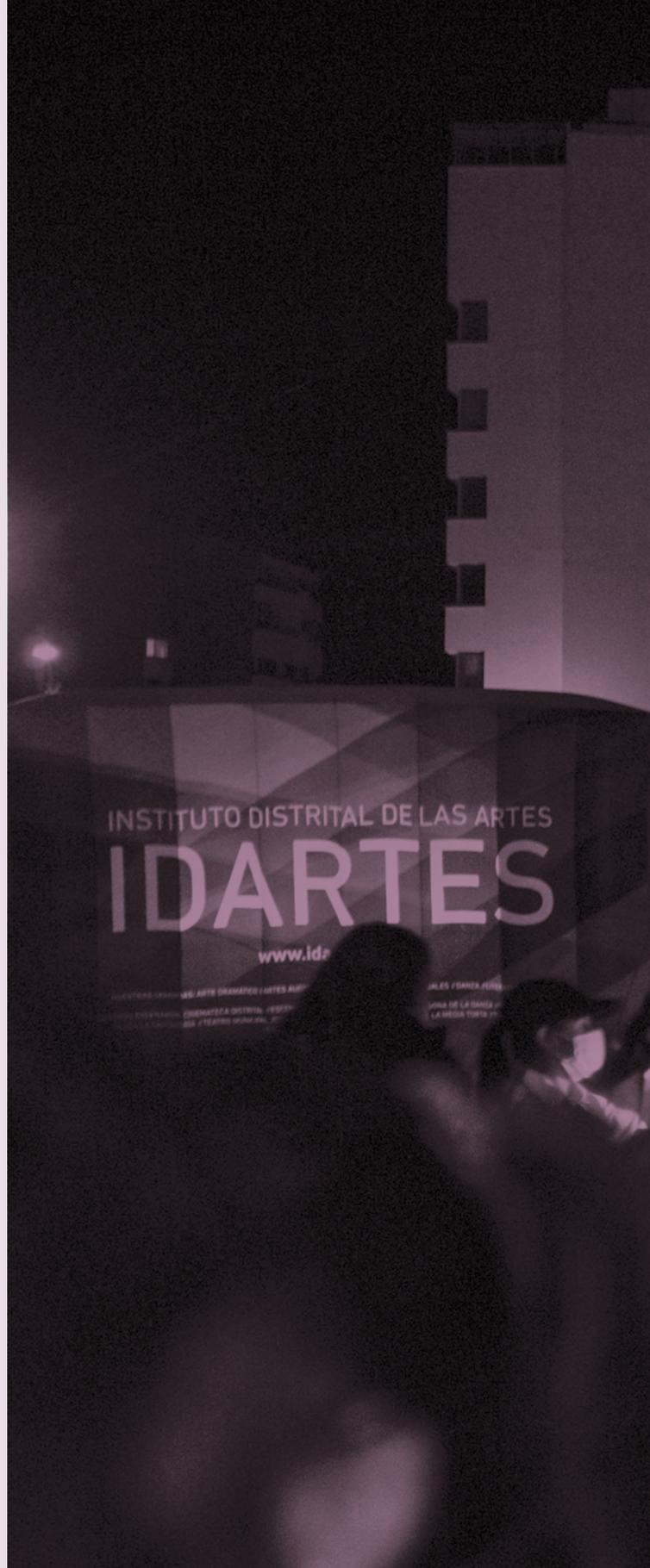
El objetivo de este catálogo se cumple cuando el público que lo adquiere, lo lee, divulga, socializa, y de pronto lo pone en circulación; así, forma parte del activo mecanismo de estimular el conocimiento de un tema tan común a nuestros gustos. El cine como enfoque del mundo, lleno de realidad, sueños y conocimiento, o como lo define Carlos Mayolo:

Admiro al cine, porque parece un ave que vuela y al mismo tiempo empolla lentamente una verdad. Nada puede explicar lo claro. Solo el cine, con esa pereza metódica (pereza metódica es esperar a que pase una nube para filmar con doscientos extras) va acumulando o juntando lo suelto, lo que no se sabe, hasta volverlo una sola cosa expresiva que es la verdad del riesgo. El cine es el descanso de las curiosidades. El cine es un amor mutuo entre el espectador y el autor. El cine es la conducta del instante, cada vez más indómito y comprometido con la curiosidad³. // // // //

³ Carlos Mayolo. *¿Mamá, qué hago?*, Colombia: Editorial Oveja Negra, 2002, pág. 119.

Referencias

- Arbeláez, R., Mayolo, C. (1974). *Secuencia crítica del cine colombiano*. Cali: Revista *Ojo al cine*, No. 1.
- Correa, J., Rodríguez, J. (eds.). (2014). *Nueva Cinemateca de Bogotá*. IDARTES, Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes Audiovisuales.
- Mayolo, C. (2002). *¿Mamá, qué hago?*, Colombia: Editorial Oveja Negra.
- Montaña, F. (2011). *Cómo se piensa el cine latinoamericano, Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ortiz, L., Joya, G., Londoño, P., Carlosama, R. (2000). *Léxico colombiano de cine, televisión y video*. Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- Romaguera, J., Alsina, H. (eds.). (1989). *Textos y manifiestos del cine*. España: Cátedra Signo e Imagen.





■ Presentación del proyecto nueva Cinemateca de Bogotá, marzo 2014. Fotos: Juan Santacruz.

LOPEZ INCLAN

SALÓN MEXICO

El trabajo de Gabriel Figueroa como director de fotografía fue homenajeado desde una selección de su trabajo colectivo con el director Emilio (Indio) Fernández. La muestra a la que llamamos "Época de oro del cine mexicano. Películas de Emilio (Indio) Fernández y fotografía de Gabriel Figueroa" se realizó entre el 10 y el 14 de diciembre de 2014. Dicha muestra fue posible gracias al convenio de distribución de la Cinemateca Distrital con Unicornio Films. Conozca la programación detallada al final de estos Catálogos razonados. Esta muestra se enmarca dentro de la línea de programación de obras fílmicas de grandes maestros en la Cinemateca.

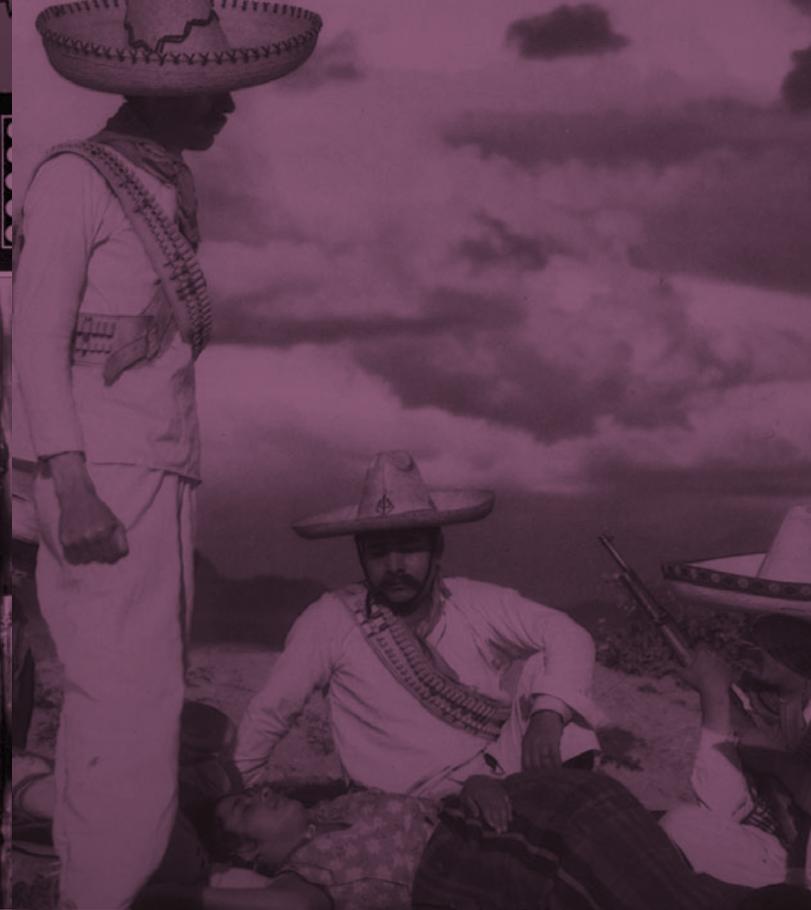
UNA SUPERPRO
MEXICAN
GRAN ESPEC

ROBERTO
FANNY
MIMI D
LUCILLE DERBEZ

Una realización
magistral del prestigiado
director mexicano
EMILIO FERNANDEZ
Fotografía de
GABRIEL FIGUEROA

BRES Y
ERES DE LA VIDA
NOCTURNA!

YCHUE



■ Cartel de **Salón México** y foto fija de **Enemigos** (Chano Ureta, 1933), **Pueblerina** (Emilio Fernández, 1947) y **Macario** (Roberto Gavaldón, 1959). Todas las fotos de este artículo hacen parte del archivo de Luciano Castillo.

Gabriel Figueroa: una cámara de cine en vez de pinceles

////////////////////// LUCIANO **CASTILLO RODRÍGUEZ**

Resumen

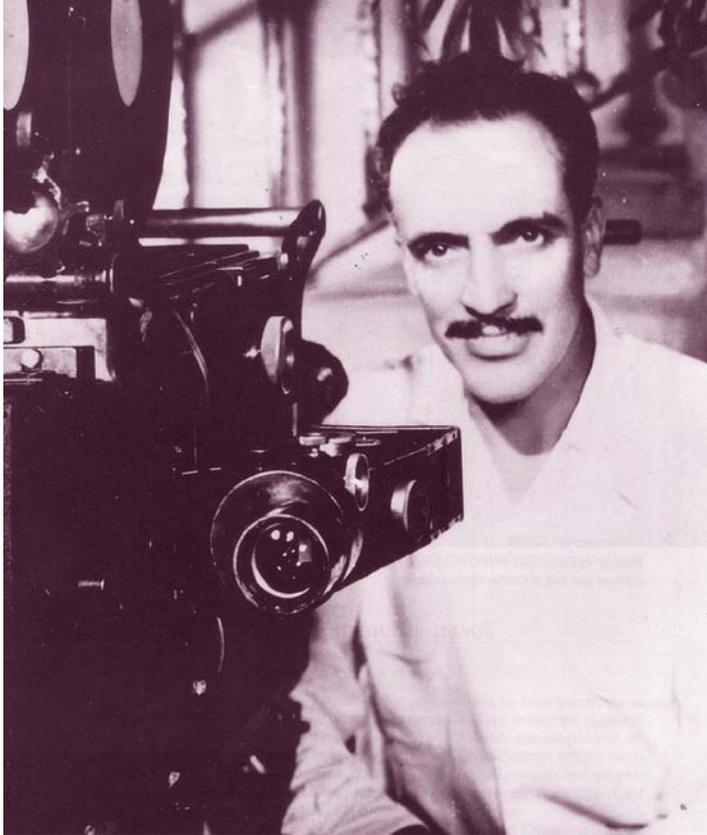
Gran figura del cine mexicano en su edad de oro y de la filmografía latinoamericana, en especial por su brillante desempeño fotográfico Gabriel Figueroa marcó un estilo, aprendió de los muralistas mexicanos y defendió el filme en blanco y negro, sin agredir el valor del color en la pantalla. El predominio de los claroscuros y la nitidez de los cielos cruzados por las nubes que rodean los paisajes en que inserta a los personajes, acuñaron la frase “los cielos de Figueroa”. Aliado artístico de Emilio (Indio) Fernández, forjaron leyenda y, sobre todo, una valiosa filmografía. Su método se concentra en esta frase suya: “Un árbol y un asno destacando sobre el fondo del cielo: he ahí todo México”. Su estética se resumiría en el adecuado uso del contraste, el volumen, la iluminación y la perspectiva. Varias de sus obras filmicas permanecen como hitos del cine iberoamericano.

Palabras clave: camarógrafo, cine, cineasta, dirección de fotografía, filmar, fotógrafo, Figueroa, iluminación.

Abstract

Gabriel Figueroa is a great figure of the Golden age of Mexican and Latin American cinema, especially because of his brilliant photography. Figueroa established a style, learned from the Mexican muralism and defended black and white film, without damaging the value of color on the screen. The predominance of chiaroscuro and sharpness of the sky crossed by clouds that surround the landscapes of his films, coined the phrase “Figueroa skies”. Figueroa was an artistic ally of Indio Fernández, both made a legendary and a valuable filmography. His method is centered on his phrase: “A tree and a donkey standing out in the background of the sky: there it is all Mexico”. His aesthetic is based in the proper use of contrast, volume, lighting and perspective. Many of his films are a milestone of Ibero American cinema.

Keywords: Filmmaker, Cinematography, Photography Direction, Filmmaking, Photographer, Figueroa, Lighting.



■ Fotografía de Gabriel Figueroa.

Quien ha visto algún plano filmado por Gabriel Figueroa, sean los bellísimos ojos de María Félix mientras escucha la serenata en **Enamorada** (Emilio Fernández, 1946), las siluetas de los fieles con las velas en la iglesia de **El fugitivo** (*The Fugitive*, John Ford y Emilio Fernández, 1947) o de los jinetes en el duelo a caballo sobre un fondo de tormenta en **Pueblerina** (Emilio Fernández, 1948), la niña que arrastra una larga sábana por una calle polvorienta en **Nazarín** (Luis Buñuel, 1958) o a una otoñal Ava Gardner a contraluz, retonzona en una playa junto a varios jóvenes en **La noche de la iguana** (*The Night of the Iguana*, John Huston, 1963), no puede

olvidarlos. Basta ver imágenes de una película que él fotografió para identificar de inmediato el estilo de quien los compuso e iluminó para filmarlos. El artífice de esos prodigiosos cuadros que, de pronto, adquieren movimiento es el director de fotografía Gabriel Figueroa Mateos (1907-1997), uno de los mejores camarógrafos del mundo desde que irrumpió a mitad de los años treinta del siglo XX.

Nació en la colonia Guerrero de Ciudad México y se enamoró del cine a los ocho años cuando iba a diario en compañía de su hermano a la sala Mina, donde no pagaban porque el gerente era amigo de su familia de origen catalán. Estudió pintura y violín y trabajó luego como fotógrafo en el estudio del maestro José Guadalupe Velasco. Con la ayuda del camarógrafo californiano Alex Philips (1901-1977), que desarrolló su carrera dentro del cine mexicano, Figueroa se inició como *Stillman* (fotofija) en la tercera película sonora mexicana: **Revolución o La sombra de Pancho Villa** (1932), realizada por Miguel Contreras Torres.

Gabriel Figueroa, en el aspecto técnico, es el fruto de tres enseñanzas: la de Alex Philips, decano de los fotógrafos mexicanos, con quien trabajó tres años, la del operador norteamericano Jack Draper (1892-1962) y la del laureado director de fotografía, Gregg Toland (1904-1948), maestro que trabajó

entre otros famosos directores, con Orson Welles (**El ciudadano Kane**, 1941), John Ford (**Las viñas de la ira**, 1940) y William Wyler (**Cumbres borrascosas**, 1939; **Los mejores años de nuestras vidas**, 1946). Con Toland laboró durante cuatro meses en 1935 cuando la productora Cinematográfica Latino Americana Sociedad Anónima (CLASA) lo becó especialmente para estudiar en Hollywood.

“Cuando él filmaba yo me quedaba atrás, mirando lo que hacía. Aprendí mucho de iluminación, aunque nunca toqué una cámara de Toland mientras él trabajaba en los estudios”, explicó a un periodista al recibir un homenaje del XXX Festival de Cine de Nueva York (1992). En otra entrevista, esta vez con el historiador Emilio García Riera, precisó: “De Toland lo que me impresionaba más era el manejo de la iluminación artificial; con Eduard Tissé, el fotógrafo de Serguéi Eisenstein, era todo lo contrario. De él, era la composición y el uso de la luz solar. La fuerza de la composición iba con mi temperamento, pero no puedo decir que sea exactamente una influencia —ojalá la hubiera tenido—, sino que era también mi modo de pensar”¹.

¹ Emilio García Riera. “El fotógrafo como intérprete”. Entrevista a Gabriel Figueroa, México, D. F.: *DICINE*, No. 9, p. 3.

En el orden pictórico, lo influyó mucho la obra de los muralistas mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco y, muy en especial, David Alfaro Siqueiros a quien siguió más que a cualquier otro pintor. Con la intención de que sus imágenes tuvieran una fuerza similar a la de sus cuadros, se inspiró en su iluminación para traducir del lienzo a la pantalla ese arte de violentos claroscuros, de contrastes vigorosos por efecto de una luz intensa que solo atraviesa una parte del cuadro para dejar el resto en densa penumbra o total oscuridad. “El que más me sirvió para el cine fue Siqueiros. Los rostros, los cuerpos, las manos que ves en muchas de las películas que he hecho, son Siqueiros”². Entre este artista y él existió una divertida relación, que Figueroa relata así: “Cuando iba a sus exposiciones me decía directo: ‘Ah, ya sé a qué vienes. A ver qué te robé’, a lo cual le respondía: ‘No. Por el contrario, David, yo vengo a ver qué te robo’; de él me sirvieron sus escorzos para dar fuerza a la imagen cinematográfica”³.

Ese magistral manejo de la luz lo pudo en sus análisis de las obras de los maestros renacentistas y flamencos, entre estos Rembrandt y Vermeer, sin olvidar a Leonardo

² *Ibidem*.

³ Flor Romero. *Gabriel Figueroa. Hacedor de imágenes*, Bogotá: Editorial P.E.N. Club de Colombia, 1996, p. 46.

Da Vinci. De la gráfica popular de José Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez aprendió los rudimentos de la composición y el encuadre. Admite haber aprovechado también algunos elementos del expresionismo alemán y del uso de los exteriores por Eisenstein en **El acorazado Potemkin** (Bronenosets Potemkin, 1925).

Allá en el Rancho Grande (1936), dirigida por Fernando de Fuentes y devenida un clásico del cine mexicano, fue su primera película como director de fotografía y en ella comenzó a trabajar los paisajes. Por su labor, Figueroa fue premiado en el Festival de Venecia de 1938. Un año más tarde explora por primera vez los elementos que definirían su estética personal: contrastes, volumen, iluminación y perspectiva en **La noche de los mayas** (1939), realizada por Chano Urueta. A partir de este momento, es extensísimo su trabajo y la lista de filmes fotografiados por él —que sobrepasa los 200 títulos— es mundialmente elogiada por sus propios valores formales, trascendentes en ocasiones por encima de las propias películas.

Defensa del blanco y negro

Las posibilidades ofrecidas por el blanco y negro con su poderosa fuerza expresiva de explotar al máximo múltiples tonalidades, incentivaron a este genial director de fotografía, consciente de la capacidad creadora de su oficio. Las virtudes de esta elección las reiteró una y otra vez en sus entrevistas:

El blanco y negro que era fuerte correspondía a la fuerza del grabado; el color corresponde a la pintura de caballete, al mural; no tiene la fuerza del grabado nunca. [...] El color es fácil para lograr, pero difícil para decirlo artísticamente. [...] En blanco y negro lo que tenías que buscar por encima de todo era que hubiera volumen en la pantalla a base de perspectiva, de luz, de sombra y de medios tonos, cosa que no tienes ese problema con el color. En color, el volumen ya te lo da la separación de colores; no tienes que buscarlo. Ya está allí⁴.

Figueroa estimaba que el color carece de la fuerza otorgada por el blanco y negro:

El color tiene tanta verdad, es tan real, que saca al espectador del sueño, de la fantasía. Es otro tiempo de fantasía; una fantasía realista. [...] Los colores son familiares para la gente. La única familiaridad que existe entre el blanco y negro con la gente es el sueño. Lo que realza mi trabajo es el blanco y negro. Hay un respeto por ese trabajo⁵.

En un texto que escribió enfatizó: “En el blanco y negro yo tuve la suerte, el acierto o el conocimiento de haber puesto una imagen de México en el mundo”⁶.

⁴ *Ibíd.*, pp. 118-120.

⁵ *Ibíd.*, p. 121.

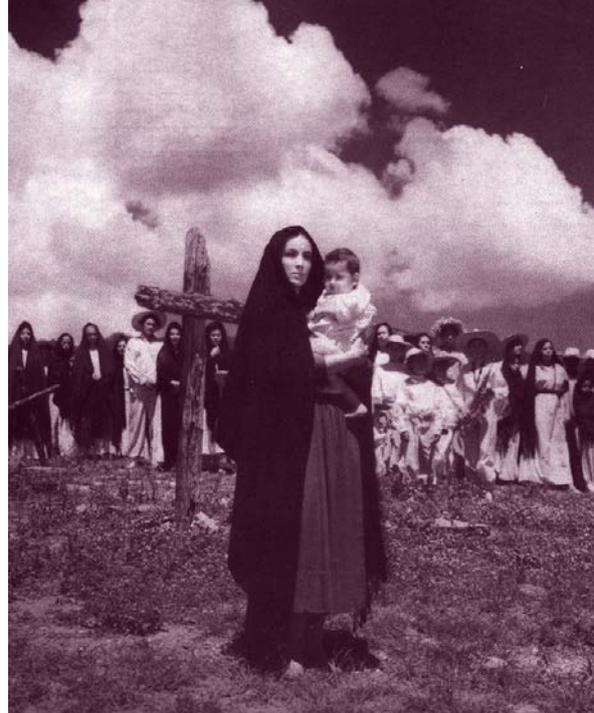
⁶ Gabriel Figueroa. “Un pueblo despojado de color”, *Artes de México*, No. 2, nueva época, septiembre-octubre, 1994, p. 48.

Aunque reconoció haber conseguido gran belleza en el tratamiento del color en **Divinas palabras** (1977), de Juan Ibáñez, concluyó en su imposibilidad de hallar una imagen de México a color, algo sí alcanzado por Rufino Tamayo, Luis Barragán y Chuchú Reyes Ferreira. “Ellos tres son los mejores coloristas mexicanos. En color no logré lo que sí pude en el blanco y negro”⁷.

Compinche del Indio Fernández

Aunque trabajó para relevantes cineastas, como Alejandro Galindo (seis películas), Julio Braco (en siete), Tito Davison (en once), Roberto Gavaldón (en trece) e Ismael Rodríguez (en cuatro), por solo citar unos pocos de los numerosos directores que contaron con su profesionalismo, la reputación inicial de Gabriel Figueroa está estrechamente vinculada a la de Emilio Fernández, “El Indio” (1904-1986). Fotografizó para él un total de veinticinco filmes en una colaboración que concluyó con **Una cita de amor** (1956). Cuando comenzó con **Flor silvestre** (1943), en medio de la llamada Época de Oro del cine mexicano (1935-1958), un periodista fue premonitorio al escribir sobre el fotógrafo que acumulaba ya 52 películas: “Figueroa se nos revela como un artista de la cámara, poniéndose a la altura de los más grandes

⁷ Elena Poniatowska. *Todo México (tomo III): La mirada que limpia*, Editorial Diana, S.A., 1996, p. 147.



■ Foto-fija de **Río Escondido** (Emilio Fernández, 1947). El uso de las nubes como personaje.

cine-fotógrafos del mundo. Cuando su obra sea conocida en el extranjero, será tomado en cuenta como un nuevo genio del lente”⁸.

El predominio en ellas de los claroscuros y la nitidez de los cielos cruzados por las nubes que rodean los paisajes en que inserta a los personajes, conllevó acuñar la frase “Los cielos de Figueroa”. Sobresalen en esta filmografía: **María Candelaria** (1943), laureada en Cannes con el premio al mejor director y mejor fotografía, **La perla** (1945), **Enamorada**, **Río Escondido** (1947), **Pueblerina**,

⁸ Fernando Morales Ortiz. “Honor se rinde”, en *Novelas de la pantalla*, México, 8 de mayo de 1943. Reproducido por Emilio García Riera en: *Emilio Fernández (1904-1986)*, Ed. Universidad de Guadalajara-Cineteca Nacional de México, 1987, p. 39.

Salón México (1948) y **Víctimas del pecado** (1950).

Si en las cuatro primeras deslumbra con el esplendor de los exteriores que encuadró, las otras dos le permitieron regodearse en la iluminación y movimientos de cámara en los ambientes cerrados de los interiores por su interés en el entorno urbano, fuera una sala de bailes o las celdas de una prisión de mujeres. La belleza fotográfica conseguida por Figueroa, quien se esmera en el estatismo de las composiciones, posibilita olvidar muchas veces la endeblez dramática de algunas películas del Indio.

Él tenía una gran sensibilidad hacia “lo mexicano” —opinó su cómplice en tantas obras—, sobre todo rural. Manejaba los caballos con gran dramatismo y al tiempo enorme belleza. Enfocaba bien la tragedia y lo cómico. Sabía de movimientos de masas. Era un charro especial. Un gran director⁹.

Para Figueroa era un placer fotografiar a dos estrellas de diferente belleza: Dolores del Río con su gran serenidad y pómulos sensoriales y María Félix, un ídolo de líneas excepcionales que descollaba por su porte y estatura. La cámara aprehende en toda su expresividad el rostro de Dolores del Río en **Las**

abandonadas (Emilio Fernández, 1944), sobre un argumento original de Mauricio Magdaleno, y en **La malquerida** (Emilio Fernández, 1949), versión de la pieza teatral de Jacinto Benavente. Sin embargo, es en **Río Escondido** donde registra en toda plenitud a la tempestuosa maestra rural personificada por María Félix en un ambiente agreste evocador por momentos del aguafuerte. Al respecto escribió el historiador Jorge Ayala, no sin cierta dureza:

Con la anuencia del Indio Fernández, **Río Escondido** es una película de fotógrafo. Desenfrenado y sensual, Gabriel Figueroa continúa y extralimita su estética de la toma insuperablemente bella. Gran petrificador de actitudes humanas, alegre colaborador de imágenes gratuitas, el llamado “mejor camarógrafo del mundo” reclama sin modestia la paternidad de Eduard Tissé (**Que viva México**) y de Paul Strand (**Redes**). Cada toma aspira a la obra maestra plástica. Si una imagen, cualquier imagen, deja de valer por sí misma, el prestigio se compromete y puede derrumbarse^{10, 11}.

¹⁰ Jorge Ayala. *La aventura del cine mexicano* (1968). Citado por Paco Ignacio Taibo I.: *El Indio Fernández: el cine por mis pistolas*, México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1986, p. 116. **Río Escondido** figura en México como película de mayor interés nacional.

¹¹ Referencias de películas citadas en el extracto: **¡Qué viva México!** (Да здравствует Мексика! Serguéi Eisenstein, 1932) y **Redes** (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1936).

⁹ Flor Romero, ob. cit., p. 145.

Duelo en las montañas (Emilio Fernández, 1949), con un argumento inspirado en dos novelas del autor ruso Iván Turguéniev no trasciende en la obra del binomio Fernández-Figueroa, incluso los estudiosos afirman que no admite un examen serio. “Ni tan siquiera el esteticismo de Figueroa y la belleza de los volcanes pueden salvarla”¹², opina Paco Ignacio Taibo I. Otro tanto sucede con la frustrante adaptación de una novela de Bruno Traven, **La rebelión de los colgados** (1954), por el Indio Fernández, sustituido por el alemán Alfredo B. Crevenna como consecuencia de una bronca espectacular que protagonizó en pleno rodaje en la selva.

“El cine de Fernández-Figueroa no es cine documental ni cine realista, aun cuando participe de elementos tomados de ambos géneros. Del documentalismo extrae lo paisajes fiel y largamente retratados y del realismo el toque de denuncia social que aparece en ocasiones”, apuntó Paco Ignacio Taibo I.¹³ Los otros diez títulos en que compartieron créditos son: **Bugambilia** (1944), **Maclovía** (1948), **Un día de vida** (1950), **Islas Marías** (1950), **Siempre tuya** (1950), **La bienamada** (1951), **El mar y tú** (1951), **Cuando levanta la niebla** (1952), **La rosa blanca** o **Momentos de la vida de**

¹² Paco Ignacio Taibo I., *ibídem*, p. 135.

¹³ *Ibídem*, p. 79.



■ Dolores del Río en **Las abandonadas** (Emilio Fernández, 1944).

José Martí (1953), en que Figueroa intentó dominar con filtros la fuerte luz de los exteriores en Cuba, y **La Tierra del Fuego se apaga** (1955).

Para mí, Gabriel es el mejor fotógrafo... — confesó el Indio—, con el menor esfuerzo logra darle la mejor composición y el calor a la escena, para poder decir lo que se necesita. He visto *rushes* de planos con nubes entre las que sale y se oculta la luna, en que Figueroa logra efectos verdaderamente insuperables¹⁴.

El escritor Carlos Monsiváis al valorar **Flor silvestre** y **Pueblerina**, cimentó sus consideraciones sobre esta impronta:

¹⁴ Reproducido por Elena Poniatowska, *ob. cit.*, p. 50.



■ Gabriel Figueroa, Pedro Armendáriz, Dolores del Río y Emilio (Indio) Fernández.

En ambas, lo importante es el paisaje, que distiende y concentra la crueldad del destino. Compulsivamente, el gran fotógrafo que es Gabriel Figueroa atiende a un escenario donde todo está en razón directa de la inmensidad, de los espacios físicos o de las pasiones, de los abismos reales o anímicos. Los rostros se incorporan al panorama, son arrebatadores (Dolores del Río, Columba Domínguez) o recios (Pedro Armendáriz, Roberto Cañedo) o entrañables (los extras de apariencia más profesionalmente mexicana). De acuerdo a las instrucciones del Indio, Figueroa persuade al director y a muchos de los espectadores, advierte cómo en estos semblantes surge la nacionalidad, se expresa, se condensa, asume sus vertientes sexuales que son categorías morales, hace del levantamiento de cejas

una gimnasia catártica, se deja ganar por el llanto o la ternura. [...]

Figueroa es el punto de vista. Llega al paisaje exactamente unos meses antes de la metamorfosis industrial; llega a los rostros antes de que se transformen en convenciones culturales. En los primeros años, se le celebra por su rescate de un mundo tercamente inventado (antes, fue la épica del México rural; hoy, es el México rural como la épica perdida). Por su extraordinario sentido de la iluminación, Figueroa deshace la frontera entre interiores y exteriores. Su agudísima percepción plástica traduce en imágenes ordenadas el tumulto de impresiones de Fernández, su idea del país y de la tragedia como cabalgatas, lejanías, primeros planos del renunciamiento y la entrega, campos al atardecer, muertos que se enredan en las sombras¹⁵.

La separación profesional de Gabriel Figueroa del Indio Fernández obedeció, en su criterio, a los “cantos de sirena” que el realizador escuchó al alcanzar la cima del éxito, extravió su talento, y perdió todo contacto con la realidad, amén del abuso del alcohol. Ello incidió en que las dos últimas películas que hicieron juntos fueran desastrosas¹⁶.

¹⁵ Carlos Monsiváis. “La estética. El punto de vista”, *Proceso*, 8 de abril de 1984. Reproducido por E. García Riera, ob. cit., pp. 42-43.

¹⁶ **La tierra del fuego se apaga** (Emilio Fernández, 1955) y **Una cita de amor** (Emilio Fernández, 1958).

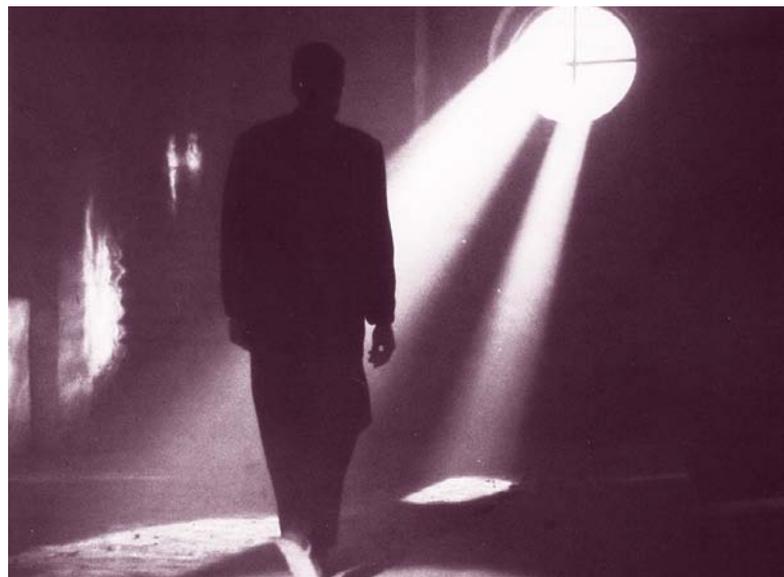
Nunca se pelearon, pero a partir de la ruptura, el fotógrafo siempre le dio excusas para no trabajar con él.

El legado a John Ford

El rasgo definitorio de John Ford, según Figueroa, era manejar la ternura como nadie. Ante la imposibilidad de Gregg Toland por otros compromisos de aceptar el contrato como director de fotografía de **El fugitivo**, recomendó a su discípulo mexicano “con tanta fuerza como él”. Uno de los propósitos de Ford era lograr el poderío visual de las películas del Indio Fernández (que asumió las funciones de productor asociado para filmaciones de la segunda unidad). En una nota al pie de página, el guionista Dudley Nichols sugirió: “Tenemos que ser pacientes y esperar la luz adecuada para que esas escenas sean memorables. La iluminación debe ser clara y simple. Puro cine”¹⁷. Son impresionantes las imágenes logradas en el itinerario angustioso del sacerdote en un imaginario territorio latinoamericano delineado visualmente por el genio de Gabriel Figueroa.

Conocía que Ford era capaz de ver la película en su cabeza, mientras exigía sinceridad y espontaneidad a sus actores. A Gabriel Figueroa le satisfizo mucho trabajar a las

¹⁷ Lawrence Grobel. *Los Huston. Historia de una dinastía de Hollywood*, Madrid: T&B Editores, 2003, p. 313.



■ Fotograma de **El fugitivo** (John Ford, 1947).

órdenes de alguien que pensaba en términos puramente visuales y que nunca se asomó a la cámara en el rodaje. Coincidió con la opinión del productor Darryl Zanuck: “Su colocación de la cámara casi tenía el efecto de hacer que incluso un buen diálogo fuese innecesario o secundario. [...] Era un artista. Pintaba un cuadro: en movimiento, en acción, en fotos fijas. [...] Era un gran, gran artista pictórico”¹⁸.

El director de **La diligencia** y tantos otros clásicos, nunca se arrepintió y felicitó a Figueroa por la eficiencia de los técnicos mexicanos: “Tenéis el equipo de cámara más rápido con el que nunca he trabajado”¹⁹, le

¹⁸ Scott Eymann. *Print the Legend. La vida y época de John Ford*, Madrid: T&B Editores, 2001, p. 559.

¹⁹ *Ibidem*, p. 314.

dijo y luego expresó: “Gabriel Figueroa esperaba a que hubiera la luz exacta, en vez de hacer lo que hacen ahora: filmar con cualquier luz”²⁰. Para ratificar su complacencia, Ford le hizo firmar un contrato por tres años en Hollywood, pero luego le negaron el permiso para trabajar allí.

El indiscreto encanto de Luis Buñuel

En una ocasión Figueroa declaró que las buenas películas que había hecho tuvieron un gran autor detrás, y entre estos situó en lugar preponderante a John Ford, Luis Buñuel y John Huston. En la medida que consolidaba su estilo se percató que prefería aquellos realizadores que al hacer el primer tratamiento de una historia la pensaban de forma visual. Este era el caso del aragonés Buñuel, famoso desde siempre por esa rara virtud de que mientras filmaba prácticamente editaba, si bien Figueroa consideró que “era completamente antiplástico para la fotografía y para la música”²¹.

La colaboración entre ellos empezó con **Los olvidados** (1950), y se extendería por siete películas hasta **El ángel exterminador** (1962) y que abarcó, además: **Él** (1952), **Nazarín** (1958), que consideraba una de sus preferidas, **Los ambiciosos** (La

fièvre monte à El Pao, 1959), la experiencia más decepcionante para los dos, **La joven** (*The Young One*, 1960) y el mediometraje **Simón del desierto** (1964). Desde un inicio, Gabriel Figueroa, que disfrutaba del sentido del humor del cineasta y valoraba su gran bagaje cultural y su gran talento y humanismo, advirtió además que, a diferencia de otros directores, Buñuel no acostumbraba a realizar tomas de protección, no le gustaba repetir las tomas para evitar la mecanización de los actores y la pérdida de su frescura y que, al igual que Ford, solo veía los *rushes* los primeros días de filmación. En el decorado se limitaba a indicar los movimientos de los intérpretes y de la cámara —a Figueroa no le gustaba mucho que decidiera todos los emplazamientos sin su intervención— y perseguía la funcionalidad de los encuadres sin llamar la atención por ellos mismos. Rechazaba aquellas películas en las que pretendían epatar con la cámara.

Él, su segunda película buñueliana, rodada en apenas tres semanas, la conceptúan como una de las de mayor perfección técnica en la historia del cine mexicano y la más depurada de la etapa en que Buñuel laboró en ese país. A este logro contribuyó decisivamente contar con Figueroa, quien en conjunción con la intención rectora apeló a un mayor número de movimientos de cámara, que no se hacen sentir. Captó la odisea de la esposa

²⁰ Elena Poniatowska, ob. cit., p. 68.

²¹ *Ibidem*, p. 103.

angustiada por los celos patológicos de su marido en los espacios muy cerrados de la casa, la iglesia o el monasterio. Años más tarde, le correspondería desplazar la cámara entre los invitados que no pueden abandonar el claustrofóbico salón de la elegante residencia de los Nobile.

Gabriel Figueroa se encargaría de refutar rotundamente la tan difundida anécdota apócrifa que unos atribuían a la filmación de **Los olvidados**, y otros como Carlos Fuentes y el guionista Julio Alejandro a la de **Nazarín**, acerca de que en el curso de un rodaje él dirigió la cámara hacia un hermoso paisaje y Buñuel la volteó 180 grados hasta enfocar un basurero.

No es cierto. Simplemente no es cierto, aunque lo cuente Fuentes. Yo le tengo un respeto enorme al director que sea que trabaje conmigo, especialmente tratándose de un director como Buñuel. Yo había leído el guión y me enteré de lo que se trataba. Sabía el ambiente que debería tener una historia así. La atmósfera dramática, realista, no se prestaba para la búsqueda de preciosismo fotográfico. Lo que sí es cierto es que nunca antes había trabajado con alguien como Luis Buñuel²².

²² Alberto Isaac. "Gabriel Figueroa habla sobre Luis Buñuel", México, D. F.: *DICINE*, No. 50, marzo 1993, p. 16.



■ Gabriel Figueroa con Luis Buñuel.

Dos aventuras con John Huston

Figueroa conoció a John Huston la noche en que este recibió el Globo de Oro de la prensa acreditada en Hollywood a la mejor dirección por **El tesoro de la Sierra Madre** (The Treasure of the Sierra Madre, 1948). En momentos en que por su reputación era muy reclamado, Huston le propuso trabajar con él en varias películas, entre estas **Moulin Rouge** (1952), sobre la vida del pintor Toulouse-Lautrec. Declinó entonces por considerar que no se imaginaba recreando en pantalla los colores propios del impresionismo²³. La oportunidad para trabajar juntos llegó finalmente con **La noche de la iguana**, una versión de la obra teatral homónima estrenada por Tennessee Williams en

²³ Lo sustituyó el fotógrafo Oswald Morris.



■ Con John Hudson en rodaje de **La noche de la iguana** (The Night of the Iguana, 1963).

Broadway en 1961. La rodaron en Puerto Vallarta, donde el cineasta poseía una casa en una islita cercana. Vivir allí, según Figueroa, era la prueba del enamoramiento del realizador con México, donde le gustaba mucho filmar. Un atractivo adicional del proyecto para aceptar el proyecto era la extraordinaria fotogenia de Ava Gardner, la protagonista, “cuando ya sus mejores primaveras habían pasado”²⁴.

²⁴ Flor Romero, ob. cit., p. 46.

²⁵ *Ibidem*.

El fotógrafo estimó mucho el respeto de Huston hacia el trabajo ajeno y cómo procuraba que existiera buen ambiente durante el rodaje. La confianza depositada en el trabajo de Figueroa se evidenció el día en que debían filmar una secuencia al oscurecer en una playa y Ava Gardner, que no salía de la cantina, ni siquiera se había maquillado. Huston la convenció de que Figueroa había preparado una iluminación hermosa para semejar un efecto de luna y “que era muy penoso decirle a Gaby que no vamos a filmar”²⁵. Ella, que estimaba mucho a Figueroa, reaccionó enseguida, corrió a la playa y allí el mismo camarógrafo le enseñó rápidamente a bailar una guaracha rodeada de unos muchachos que comenzaban a manosearla.

Antes de la filmación, Huston había discutido con el productor Ray Stark si la película debía ser rodada en blanco y negro o color; Stark prefería esta última opción, pero el director defendió la primera por considerar que el color, especialmente el del cielo, el mar, la selva, las flores y los pájaros, distraería la atención. El productor lo aceptó finalmente; sin embargo, al cabo del tiempo, el realizador expresó que mirando hacia atrás pensaba que probablemente se equivocó. Por **La noche de la iguana**, Gabriel Figueroa fue nominado al Óscar a la mejor fotografía en blanco y negro²⁶.

²⁶ Lo obtuvo ese año Walter Lassally por **Zorba, el griego**.

A criterio del director de fotografía, Richard Burton, uno de los actores de esa película, era el ideal y no Albert Finney para protagonizar **Bajo el volcán** (Under the Volcano, 1983), su segunda y última colaboración con John Huston, casi una década después. En octubre de ese año, tras ver un primer montaje de la película sobre la compleja novela de Malcolm Lowry que intentaron filmar antes Jules Dassin, Joseph Losey y Buñuel, entre muchos otros, escribió en una carta a Figueroa:

Hacia años que no disfrutaba tanto haciendo una película. Sin duda es una de las películas más hermosas que se han hecho. Los entendidos en fotografía se darán cuenta a buen seguro. El juego de luces y sombras, el color, que nunca es gratuito, sino que subraya la intención de cada escena [...] Películas como **Days of Heaven**, **Gandhi**, **Barry Lyndon**, son cuadros muy bonitos, sin duda alguna, y uno retrocede unos pasos y los admira desde cierta distancia. Pero **Volcán** te envuelve. Tu fotografía la convierte en una experiencia viva^{27, 28}.

En otra misiva que Huston remitió a Gunther Gerzo, el diseñador de decorados,

²⁷ Lawrence Grobel, ob. cit., p. 740.

²⁸ Referencias de películas citadas en el extracto: **Days of Heaven** (**Días de cielo**, Terrence Malick, 1978), **Gandhi** (Richard Attenborough, 1982) y **Barry Lyndon** (Stanley Kubrick, 1975).

expresó: “Qué maravilla visual habéis hecho tú y Gaby con **Volcán**. A diferencia de cualquier otra película que conozca, tiene su propia belleza especial”²⁹. Figueroa, que consideraba experiencias fallidas las dos tentativas de filmación del universo creado por el escritor Ramón del Valle-Inclán en que intervino: **Sonatas** (1959), dirigida por el español Juan Antonio Bardem y **Divinas palabras** por Juan Ibáñez, afirmaba que había que tenerle miedo a la magnífica literatura. **Bajo el volcán** es una de las películas en las que menos se sintió bien, no obstante considerar la fotografía de primer orden por tener la calidad y en algunas partes realce porque el estilo utilizado correspondió al ambiente, pero en definitiva: “No se encontró el lenguaje cinematográfico para contar lo que el director quiso transmitir”³⁰. Este título cerraría la brillante filmografía del entonces septuagenario Gabriel Figueroa; no pudo concretar otra propuesta de Huston, **El honor de los Prizzi** (1985), porque le negaron la visa de trabajo en Estados Unidos.

Sin fanfarria de Hollywood

Aunque nunca perteneció a ningún partido, sus lazos fraternos con algunos comunistas como Rivera y Orozco, entre otros, provocó que le consideraran simpatizante. A

²⁹ Ibídem.

³⁰ Flor Romero, ob. cit., p. 51.

lo que sí se consagró, aunque sin darlo a conocer ni a sus mejores amigos, fue a la labor social e integró en 1945 el núcleo fundacional del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana. Como secretario general de la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, adscrita a la Confederación de Trabajadores de México (STIC-CTM), denunció públicamente la corrupción en el seno del gremio de los líderes sindicales.

Apoyó la huelga en Hollywood de laboratorios y escenógrafos y a los mineros y metalúrgicos de Nueva Rosita y Cloete, Coahuila, que se trasladaron a pie desde la frontera hasta la capital y, sobre todo, a ocuparse de los republicanos españoles exilados en México, entre estos León Felipe, Max Aub y el escenógrafo Manuel Fontanals. En un momento aceptó mediante un telegrama una propuesta de trabajar con Gavaldón en una película a rodar en Madrid con Dolores del Río y Jean Gabin, con la única condición de que “quitara a Franco de España”³¹. El Comité de la Federación de Republicanos Españoles lo nombró miembro honorario en 1940.

En los tenebrosos años de cacería de brujas macartista desencadenante de las listas

³¹ En otras versiones del contenido de este telegrama dice: “Iré sólo cuando Francisco Franco no aparezca en el reparto”.

negras, Figueroa presidió un mitin de solidaridad con los cineastas hollywoodenses despedidos y encarcelados. Ayudó a Robert Rossen, uno de los cineastas citados para declarar en Washington ante el Comité de Actividades Antiamericanas, a conseguir un abogado con el fin de que lo defendiera. Este gesto fraterno contribuyó también a configurar su imagen de progresista, tan nefasta ante las autoridades estadounidenses que le cerraron las puertas de Hollywood. Dalton Trumbo llegó a agradecerle lo que había hecho por los diez de Hollywood, “incluso por un canalla como Rossen”³².

Gabriel Figueroa se negó a trabajar con Elia Kazan en cuanto leyó el primer guion que la Fox le envió de **Viva Zapata** (1952), el cual consideró malo, ridículo y ofensivo en extremo. Un año más tarde, reafirmó su decisión ante una nueva versión supuestamente corregida pero distorsionadora de la personalidad y los objetivos del líder mexicano Emiliano Zapata, pese a la intervención de John Steinbeck (el autor de *La perla*). Los productores tuvieron que contratar en 1952 al fotógrafo norteamericano Joseph MacDonald tras recomendarle que viera varias películas filmadas por Figueroa para tratar de imprimirle su estilo³³. En su autobiografía, Kazan

³² Antonio Castro. “Entrevista con Gabriel Figueroa”, *Dirigido por*, Barcelona, No. 258, junio/1997, p. 61.

³³ Este imitador del “estilo Figueroa” sería nominado al premio Óscar a la mejor fotografía en blanco y negro.

tergiversó lo ocurrido y escribió que Figueroa pidió tiempo para dar la respuesta definitiva e insinúa que mientras tanto sometió el guión a sus jefes del Partido Comunista para que autorizaran si debía aceptarlo o no y que ellos decidieron que no la hiciera él y que tampoco podría rodarse en territorio mexicano.

El repudio de Figueroa a las delaciones de sus compañeros por Kazan, alcanzó la cima cuando le propusieron rodar una secuencia con nieve en el Popocatepetl para su película **América, América** (1963). Aludió que trabajaba en un documental muy importante que no iba a dejar para filmar esa secuencia. Pero luego, al preguntarle la verdadera razón de su negativa a colaborar con Kazan, respondió: “¡Por soplón!”.

Su activa participación en esas causas impidió que nunca le autorizaran a filmar en Estados Unidos. Las puertas de acceso a las producciones hollywoodenses, que permanecieron infranqueables para él por algunos años, apenas fueron entreabiertas para permitirle laborar con Buñuel en **La joven** (The Young One, 1960), su única incursión en el cine norteamericano. Luego lo contrataron para rodar con Huston **La noche de la iguana** y después para filmar en Cuautla **Dos mulas para la hermana Sara** (Two Mules for Sister Sara, 1969), de Don Siegel (a quien consideró un cineasta seguro y ex-

perimentado). Clint Eastwood, el actor protagonista, satisfecho con su magnífico trabajo, lo recomendó para la superproducción bélica **El botín de los valientes** (Kelly's Heroes, 1970)³⁴, filmada por Brian G. Hutton en Yugoslavia, donde Figueroa halló lo más parecido al paisaje mexicano, por la riqueza de la luz. Fotografizó para Daniel Mann la cinta **Intervalo** (1972) y **Los hijos de Sánchez** (1977), de Hal Bartlet, sobre el libro homónimo de Óscar Lewis y, por último, la houstoniana **Bajo el volcán**. Le resultó suficiente leer una parte del guion de **Rambo II** (First Blood Part II, 1978), del griego George Pan Cosmatos, para negarse rotundamente a intervenir en ese asco.

Interludio colombiano

La vorágine, del escritor colombiano José Eustasio Rivera, era uno de los libros que apasionaban a Gabriel Figueroa, quien mantuvo vínculos amistosos con el joven Gabriel García Márquez en los tiempos que trataba de abrirse paso como guionista en el cine mexicano. Sus encuentros se tornaron frecuentes cuando contrataron al experimentado director de fotografía para el equipo de **El gallo de oro** (1964), versión de Roberto Gavaldón sobre un argumento original de Juan Rulfo

³⁴ Estrenada en algunos países con el título **Los violentos de Kelly**.

adaptado por Carlos Fuentes y García Márquez, con Ignacio López Tarso como Dionisio Pinzón, el humilde pregonero, y la cantante Lucha Villa en el papel de «La Caponera». Al año siguiente, Buñuel aceptó vestir hábitos sacerdotales para sermonear desde el púlpito de una iglesia, mientras Gabo aparecía fugazmente como el taquillero del cine en la cinta **En este pueblo no hay ladrones** (1965), versión de Alberto Isaac sobre un temprano relato del autor de Aracataca.

Al cabo de seis años, fue **María** (1971), coproducción mexicano-colombiana, la que posibilitó a Figueroa un contacto estrecho con Colombia. La filmación por Tito Davison de esta nueva adaptación de la novela homónima de Jorge Isaacs, comenzó el primero de noviembre de 1971 en la hacienda El Paraíso, en el Valle del Cauca, en el mismo lugar en que el escritor caleño situó el trágico idilio de dos adolescentes. García Riera reseñó en estos términos la labor del fotógrafo:

En ese hermoso escenario rural, Gabriel Figueroa pudo fotografiar con delectación lagos fotogénicos, flores a pasto y un arcoíris para sugerir un paraíso donde los peones negros que se portan bien pueden casarse entre sí y dar, en la fiesta consiguiente, pruebas de competencia folklórica ante la mirada benigna y paternal del amo blanco³⁵.

³⁵ Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*, tomo 15 (1970-1971), Universidad de Guadalajara, 1994, p. 308.

Lástima que el esmero profesional del fotógrafo fuera insuficiente para ocultar las falencias interpretativas de la pareja protagónica de Taryn Power y Fernando Allende. El estreno en Bogotá se efectuó el 20 de junio de 1972 en el teatro El Cid.

“¡Algo terrible va a pasar... y lo que va a pasar no es cosa de hombres, ni de Dios, ni del diablo! Todo puede suceder en el universo mágico de Gabriel García Márquez”, era la frase publicitaria de **Presagio** (1974), filmada por el español Luis Alcoriza en Veta Grande, Zacatecas. Allí escogió en compañía de Figueroa las locaciones de ese pueblo amenazado por un vaticinio en el que se han hallado contornos de Macondo. El argumento original partió de una idea elaborada por Gabo cuando aún pensaba en lo que sería *Cien años de soledad*. Con esa idea se reunieron para trabajar por cuatro meses y crearon un conjunto de personajes y situaciones muchas de las cuales quedaron fuera del guion definitivo, escrito solo por Alcoriza. La trama podría ocurrir en cualquier parte y por eso cuidaron que no existieran elementos identificativos de México. Aunque la cámara de Gabriel Figueroa trató de registrar el caos que desata el miedo en los habitantes de ese poblado maldito, se concentra en los muy numerosos personajes evitando el estallido cromático del Eastmancolor.

Por esta segunda aproximación a la literatura de origen colombiano, Figueroa recibió también el premio Ariel en su categoría, que ya había obtenido por **María**. En los últimos años de su vida, soñaba con el modo en que el japonés Akira Kurosawa traduciría al cine *El otoño del patriarca*, al anunciarse este proyecto.

El hombre de los premios

El Festival Internacional de Bruselas (1948) le entregó el galardón a la mejor fotografía por **Salón México**. Por **Pueblerina** lo recibió en el de Karlovy Vary (1950), que volvió a laurearlo en la edición de 1978 por **Cananea** (1976), de Marcela Fernández Violante, ocasión en que le otorgaron, además, el Premio Especial de la Unión de Artistas Dramáticos de Checoslovaquia en reconocimiento a su aportación al cine mundial. Por **Macario** (Roberto Gavaldón, 1959) lo distinguieron en Cannes (1960), por **Ánimas Trujano** (1961), de Ismael Rodríguez, en el Festival Internacional del Filme de San Francisco, donde rindieron tributo a su trayectoria artística en 1984.

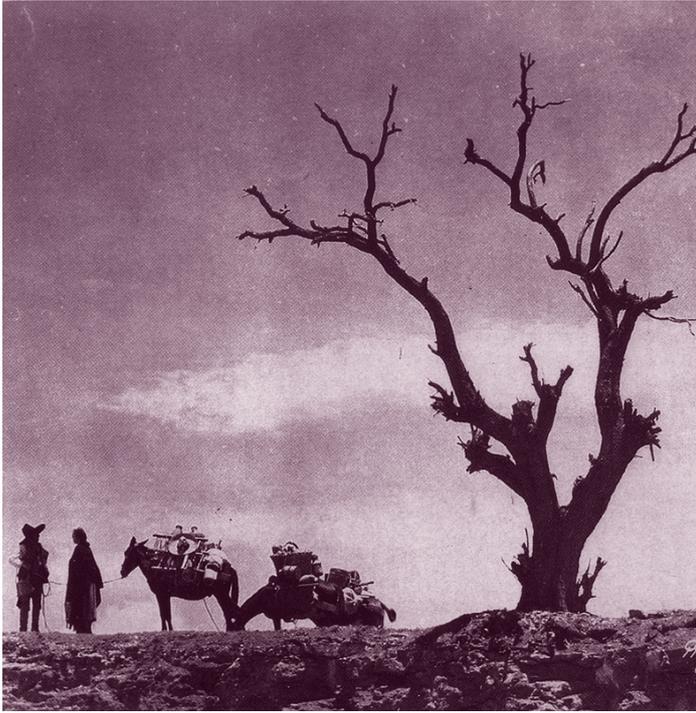
El escapulario (1966), de Servando González, le proporcionó otro premio en el certamen World's Hemisfair de San Antonio (EE. UU., 1968). Premiar a Figueroa se convirtió casi en una rutina, y tal vez abrumado por las demandas de las estrellas que exigían



■ Foto-fija de **Macario** (Roberto Gavaldón, 1959).

en sus contratos ser fotografiadas por él, ciertos críticos llegaron a tildarlo de sospechoso lirismo y de complacencia estética. Comentaron que se “había dormido en los laureles” al continuar su intenso trabajo sin modificar su estilo ni intentar progresos técnicos de envergadura y conformarse con el rutinario cine comercial.

No obstante, Figueroa prosiguió experimentos de profundidad de campo en algunas películas en que le fue permitido (**Cuando levanta la niebla**, Emilio Fernández, 1952; **El rebozo de Soledad**, Roberto Gavaldón, 1952), e incursionó con



■ Fotograma de **Río Escondido**.

especial fortuna en el uso del color con **La doncella de piedra** (1955), de Miguel M. Delgado, que perfeccionó ese mismo año en **La escondida**, de Roberto Gavaldón, por la que mereció una nominación para el premio Ariel. Desde la primera convocatoria de esos premios otorgados por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (de la cual fue fundador), efectuada en 1946, fue nominado en la categoría de mejor fotografía por **Bugambilia**.

Este “dueño de la luz”, como le llamaban, se alzó con la primera de sus nueve estatuillas por **La perla**, seguida por **Enamorada**, **Río Escondido**, **Pueblerina**,

todas dirigidas por el Indio Fernández; **Los olvidados** (1950), de Buñuel —el mismo año que lo nominaron por **Víctimas del pecado**, también de Fernández—. A continuación lo mereció por dos filmes realizados por Roberto Gavaldón: **El rebozo de Soledad** —edición en que estuvo nominado también por su labor en **Cuando levanta la niebla**, del Indio Fernández— y **El niño y la niebla** (1953).

Luego de interrumpirse la entrega de este trofeo en 1958, para retomarse en 1972, Gabriel Figueroa lo recibió por **María**, de Davison, etapa final de su carrera en que acumuló nominaciones por **El señor de Osanto** (1972), de Jaime Humberto Hermosillo en 1972 —año en que fue nombrado presidente de la Academia—, **Presagio**, de Alcoriza y **Coronación** (1975), de Sergio Olhovich, hasta finalmente volver a obtenerlo por **Divinas palabras**, de Juan Ibáñez con quien filmara el filme experimental **Un alma pura** (1965), en Nueva York. La Academia lo coronó con el Ariel de Oro (1987) en reconocimiento a su contribución al cine mexicano. La American Society of Cinematographers (ASC) le entregó en 1995 su premio internacional.

Figueroa valoró mucho el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes (1971), oportunidad en que declaró al recibirlo del presidente Luis Echeverría:

No he hecho otra cosa que delimitar la realidad entre las manos de una cámara fotográfica. Este privilegio excepcional me ha enseñado a conducir los sentidos hasta el corazón de la realidad y constituirme en la mirada de importantes inquisidores del alma humana³⁶.

Ocaso del señor de la vida y de los cielos

Además de Gregg Toland y de su amigo Stanley Cortez, otro director de fotografía que admiraba Gabriel Figueroa era James Wong Howe (1899-1976), de origen chino, poseedor de una notoria filmografía. Luego le atrajo un gran respeto el trabajo del británico Freddie Young (1902-1998), quien ganó premios Óscar por sus colaboraciones con David Lean en **Lawrence de Arabia** (1962), **Doctor Zhivago** (1965) y **La hija de Ryan** (1970). También le impresionó en gran medida por su preciosismo en la recreación epocal, la labor de John Alcott en **Barry Lyndon** (1975), realizado por Stanley Kubrick.

De su obra personal, Figueroa —“el príncipe de los camarógrafos”, como lo bautizó el historiador Georges Sadoul— consideraba **Río Escondido** como la de mayor fuerza fotográfica, aunque subrayaba también

³⁶ “Declaración de oficio”. *Gabriel Figueroa: dueño de la luz*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1992, p. 5.



■ Cartel publicitario de **Salón México** (Emilio Fernández, 1948).

la gran intensidad de **El fugitivo** y **La perla** (por estar llena de sus elementos predilectos en exteriores), sin olvidar **María Candelaria**. Subrayó que en estas “la fotografía es tan importante como uno de los protagonistas, pero es porque esa era la forma de contar esa historia estética y artísticamente”³⁷. Añadía a esta lista **Macario**, que le gustaba, en particular, por la secuencia en la que se le ocurrió encender tres mil velas en las grutas de Cachuamilpa, y la secuencia del sueño de **Los olvidados**. De todas sus favoritas conservó pruebas de laboratorio, a las que sumaba: **María Candelaria**, **La malquerida**, **Salón México** y **Enamorada** (la película más bella que ha hecho el cine mexicano, según la directora Matilde Landeta). “Fuera de la fo-

³⁷ Emilio García Riera. “El fotógrafo como intérprete”. Entrevista a Gabriel Figueroa, México, D. F.: *DICINE*, No. 9, p. 4

tografía no me interesa más en la vida”, declaró Figueroa, quien en otro momento expresó:

Entre las escenas que recuerdo haber disfrutado más como fotógrafo de cine están el principio de **La perla** y el final de **Enamorada**. Y esta la menciono porque tiene de todo: una emoción plástica fabulosa, con todas las sombras alargadas de los soldados que están proyectados en la casa de ella, y ella corriendo en medio de las sombras. [...] Otra escena que recuerdo es el final de **Pueblerina**: pasábamos del cielo azul al negro, y es muy dramático, muy bonito. [...] Pero ya como espectador yo escojo **Macario** y **Enamorada**, las dos películas tienen sentido del humor, que eso es muy bueno porque todas las demás son tragedias³⁸.

¿La Edad de Oro del cine mexicano habría alcanzado todo su esplendor sin el aporte visual de Gabriel Figueroa? ¿A pesar de abordar géneros de gran arraigo popular como el melodrama, las comedias y su vertiente ranchera, además de contar con su propio sistema de estrellas, y de un riquísimo repertorio musical, su influjo en los países del continente sería el mismo sin que el hieratismo de Dolores del Río, la reciedumbre de Pedro Armendáriz o la fiereza bravía de María Félix, “La Doña”, iluminados por este fotógrafo para registrarlos en celuloide...?

Creemos que sin esos planos de belleza impecable muchas de las películas de ese período apenas se recordarían. Su mirada renacentista fue determinante en la incidencia del cine mexicano en Latinoamérica.

No solo en Colombia, ante la tremenda aceptación popular, llegó a constituirse una distribuidora especializada en películas mexicanas: PELMEX, y en ciudades como Bogotá y Cali existieran teatros para su exhibición exclusiva, denominados México. En Buenos Aires, durante muchos años el cine Suipacha, en la calle Lavalle, era el dedicado a los concurrenciosos estrenos de las películas mexicanas y en Cuba, por citar otro ejemplo, la compañía PELIMEX era la destinada a difundir la profusa producción de las compañías de esa nación, y en La Habana rigieron la programación del cine Reina.

La trayectoria de Gabriel Figueroa, a quien han dedicado varios libros, es difícil de limitar a unas pocas páginas por su modo distintivo de utilizar los filtros y las luces, amén de forzar determinadas gamas en los procesos del laboratorio, en aras de lograr bellísimas imágenes. Ejerció una enorme influencia en el cine de habla hispana, hasta el punto de poderse hablar de un “estilo Figueroa”, con esa fotografía casi estática que capta los detalles del paisaje circundante, si bien su impronta la admiten prestigiosos fotógrafos como el

38 Gabriel Figueroa, ob. cit., p. 47.

italiano Vittorio Storaro. Para Elena Poniatowska: “Dar testimonio, hacer una protesta, crear una conciencia social” es la intención del mexicano, coincidente con la de sus coteráneos muralistas y grabadores. En un hermosísimo texto dedicado a su arte, escribió Carlos Fuentes:

La belleza de las imágenes de Figueroa no solo esconde una voluntad de artificio, sino que indica, a su vez, la voluntad, no de reflejar, sino de añadir estas imágenes al mundo, devolverlas no para una posible duplicación sino para que existan por sí solas³⁹.

En sus últimos años admitió que no existía nada que le gustara en el cine mexicano moderno por resultarle difícil decir qué elementos rescataría para formular una nueva estética. Murió sin poder fotografiar por escasez de presupuesto, **Eterno esplendor**, de Jaime Humberto Hermosillo, adaptación libre de la novela de Henry James *Los papeles de Aspern*, que habría marcado el retorno de María Félix al cine, así como otro costoso y viejo proyecto, la adaptación de la novela *El rey viejo* (1959), original de Fernando Benítez, sobre los últimos días en la vida del presidente Venustiano Carranza en su marcha hacia

³⁹ Carlos Fuentes. “Una flor carnívora”. *Gabriel Figueroa: dueño de la luz*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1992, p. 10.



■ Gabriel Figueroa y María Félix, “La Doña”.

Veracruz, en búsqueda del ejército leal. Soñaba con crear un ambiente nocturno de estación de ferrocarril, con las luces atravesando el humo de las locomotoras...

El mundo del cine, para él, era tierno en general y una película era la más alta ambición que podía tener como “hacedor de imágenes”, expresión con la que se calificó. Esa desmesurada pasión condujo a su esposa a expresar que si a él no le pagaban en el cine, él pagaría por hacerlo. Su método de trabajo puede resumirse en esta expresión suya: “Un árbol y un asno destacando sobre el fondo del cielo: he ahí todo México”. ////////////////

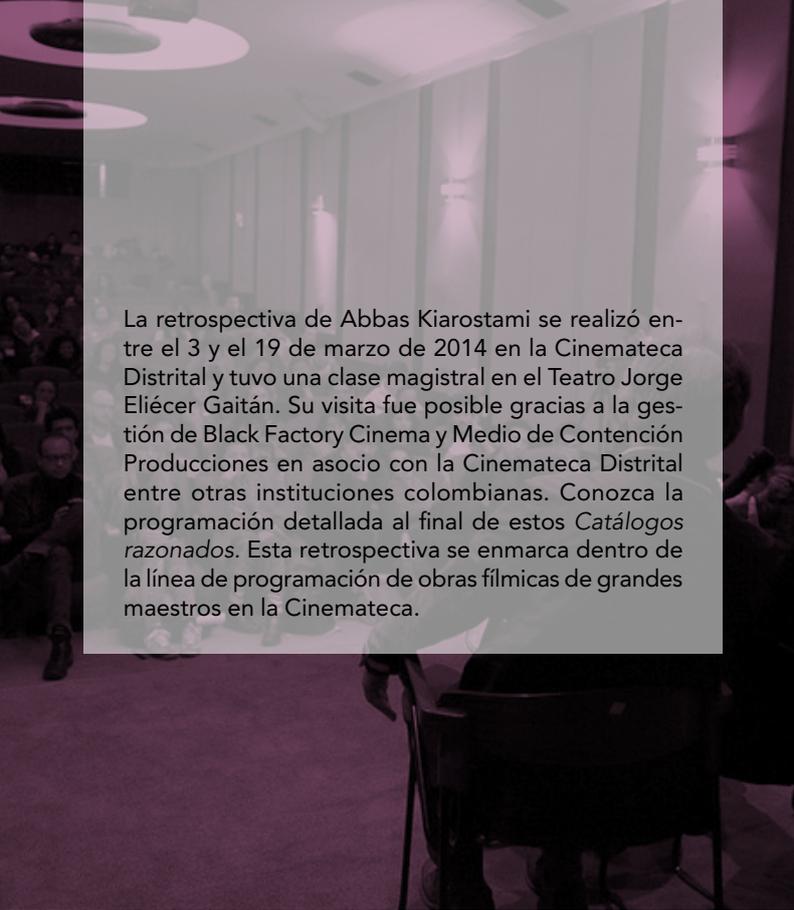
Referencias

- Castro, A. (1997). "Entrevista con Gabriel Figueroa". Barcelona: *Dirigido por...*; No. 258.
- Eymann, S. (2001). *Print the Legend. La vida y época de John Ford*. Madrid: T&B Editores.
- Figueroa, G. (1994). *Un pueblo despojado de color*, México: Artes de México, No. 2.
- Fuentes, C. (1992). *Gabriel Figueroa: dueño de la luz*. Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- García R. E. (1984). *El fotógrafo como intérprete*. Entrevista a Gabriel Figueroa. México: DICINE, No. 9.
- . (1987). *Emilio Fernández (1904-1986)*. México: Ed. Universidad de Guadalajara-Cineteca Nacional.
- . (1994). *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 15 (1970-1971). México: Universidad de Guadalajara.
- Grobel, L. (2003). *Los Huston. Historia de una dinastía de Hollywood*. Madrid: T&B Editores.
- Isaac, A. (1993). *Gabriel Figueroa habla sobre Luis Buñuel*. México: DICINE, No. 50.
- Poniatowska, P. (1996). *Todo México (Tomo 3): La mirada que limpia*. México: Editorial Diana, S.A.
- Romero, F. (1996). *Gabriel Figueroa. Hacedor de imágenes*, Bogotá: Empresa Editorial PEN Club de Colombia.
- Taibo II, P. (1986). *El Indio Fernández: el cine por mis pistolas*. México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A.





Fragmento de foto tomada por Figueroa en filmación de **Enemigos** (1933).



La retrospectiva de Abbas Kiarostami se realizó entre el 3 y el 19 de marzo de 2014 en la Cinemateca Distrital y tuvo una clase magistral en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán. Su visita fue posible gracias a la gestión de Black Factory Cinema y Medio de Contención Producciones en asocio con la Cinemateca Distrital entre otras instituciones colombianas. Conozca la programación detallada al final de estos *Catálogos razonados*. Esta retrospectiva se enmarca dentro de la línea de programación de obras filmicas de grandes maestros en la Cinemateca.



■ // // // // Fotos 1 y 4: Abbas Kiarostami en el encuentro con el público en la sala de la Cinemateca. // // // // Foto 2: Rueda de prensa en Bogotá. // // // // Foto 3: Abbas Kiarostami en las oficinas directivas de la Cinemateca. Fotos: Claudia Palacio.

Modelo para armar un espejo roto: la trilogía de Koker de Abbas Kiarostami

////////// JAVIER MEJÍA OSORIO

Resumen

Abbas Kiarostami llegó por accidente al cine y, desde su primer cortometraje, comenzó a crear un universo propio que lo catapultaría a ser uno de los directores vivos más importantes del mundo y una nueva mirada sobre el cine persa. Mucho de esto se debe a la llamada "Trilogía de Koker", conocida así por el pueblo donde fueron filmadas tres películas que revolucionaron el cine en los años noventa: **¿Dónde está la casa del amigo?** (1987), **Y la vida continúa** (1992) y **A través de los olivos** (1994).

Palabras clave: Kiarostami, cine iraní, cine niños, Cannes.

Abstract

Abbas Kiarostami arrives to film by accident and since his first short film he started to create his own universe that would give him recognition as one of the most important directors of the world and give a new view of Persian Cinema. Most of this is due to the "Koker Trilogy", named like this because of the town where three of the most revolutionary films of the nineties took place: **Where is the Friend's Home?** (1987), **Life, and Nothing More...** (1992) and **Through the Olive Trees** (1994).

Keywords: Kiarostami, Persian Cinema, Children Cinema, Cannes.



■ Fotograma de **Ten** (Dah, 2002).

*Perdonad mis pecados,
olvidadlos,
pero no hasta tal punto
que yo los olvide del todo.*
Abbas Kiarostami

Introducción

La obra de Abbas Kiarostami es inmensa, diversa, una mirada siempre inusitada, a veces profunda y sombría, otras más fresca y divertida. Desde que en 1970 hizo su primer cortometraje ha sido un autor que no ha parado de producir. A su trabajo habría que sumar su nutrida realización de cortometrajes, sus documentales y sus múltiples guiones. La Cinemateca Distrital realizó una retrospectiva en el marco de la visita del director al país. La importante muestra estuvo

compuesta por películas como **A través de los olivos** (Zire darakhatan zeyton, 1994), **El sabor de las cerezas** (Ta'm e guilass, 1997), **Ten** (Dah, 2002), **Copia certificada** (Copie conforme, 2010), **Shirin** (2008) entre otras.

Kiarostami es un tipo reservado o ha tratado de serlo al máximo. Durante años, se ha dedicado a repetir algunos datos de su vida e incluso, no ha tenido problemas en dar versiones contradictorias de un mismo hecho y por ello algunos episodios de su vida siguen siendo un completo misterio, cubiertos por un manto de duda y eso llevado al mito por sus apasionados seguidores y unos pocos enconados detractores.

Respecto a lo anterior, Kiarostami ha dicho: “No me gusta conceder entrevistas, pues siempre me quedo con la sensación de no haber dicho nada interesante. A lo que realmente aspiro es a eludirlas: entonces, sí que me siento muy aliviado”¹.

Kiarostami nació en Teherán, el 22 de junio de 1940, en el seno de una familia numerosa, originaria de la región septentrional de Gilán. Hijo de un pintor y decorador, al parecer no tuvo una infancia particularmente feliz y su afición por las artes presumiblemente viene de la influencia de su padre. En varias

¹ “Quotations from Abbas Kiarostami, 1978-1999”. *Film International*, No. 25, verano de 1999, p. 23.



■ Fotograma de **Shirín** (2009), A. Kiarostami.



■ Fotograma de **Copia certificada** (Copie conforme, 2010).

ocasiones, Kiarostami ha reconocido que de niño la pintura le servía básicamente para combatir la soledad.

Su infancia y adolescencia son las facetas de su vida que ha guardado con más recelo y, curiosamente, son sus películas sobre niños las que repercuten internacionalmente y en ellas, es donde se pueden encontrar muchas respuestas de esta etapa de su vida, debido al carácter biográfico que tienen muchas de ellas.

Lo que está claro es que el niño Kiarostami era solitario y silencioso, “introvertido y con problemas de comunicación, el pequeño Abbas terminó sus estudios elementales sin cruzar palabra con ninguno de sus compañeros”². Hay referencias de que se escapó de la casa a los 16 años, pero lo que sí es un dato confiable, es que dos años más

² “Entrevista con Abbas Kiarostami”, en Francesco Bono (ed.), *L’iran e i suoi schermi*, Venecia-Pesaro: Marisilio editori - Mostra Internazionale de Nuovo Cinema, 1990, pp. 156-158.

tarde abandonaría definitivamente su hogar paterno para establecerse por su cuenta y empezó trabajando como guardia de tráfico hasta lograr entrar a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Teherán. Sobre esa experiencia, alguna vez le preguntaron: ¿Qué aprendió en la universidad? Y Abbas contestó: “Aprendí que no tenía en modo alguno madera de pintor”³.

Así pues, Kiarostami comienza a trabajar en el diseño de cubiertas para libros y carteles publicitarios y, en 1960, es contratado por la principal agencia de cine publicitario de la época, Tabli Films, y concentrará su creciente energía en este campo durante toda la década y realizará más de 150 *spots* publicitarios. En 1969, cambia de trabajo y esto le dará un giro a su vida para siempre: ingresa al Centro de Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes, para ilustrar la edición

³ *Ibidem*, p. 158.



■ Kiarostami y Ahmad Taheri (traductor) en conversación con el público en la Cinemateca Distrital en el marco de la retrospectiva de Abbas Kiarostami. Foto: Claudia Palacio.

de un libro infantil del gran poeta Ahmad Reza Ahmadi.

Por estos años, su afición al cine es bastante confusa y contradictoria; en unas ocasiones ha dicho: “Dejando al margen una breve estancia en Praga durante la cual fui a ver películas increíbles habladas en una lengua extraña, no creo haber visto más de cincuenta filmes en toda mi vida”⁴, y en otras ocasiones ha manifestado que su verdade-

⁴ *Ibidem*, p. 159.

ra afición por el cine surge, luego de estar acostumbrado únicamente al cine comercial norteamericano, “a los catorce o quince años, cuando empiezan a llegar a Irán las películas neorrealistas italianas”⁵.

El ingreso de Kiarostami al *Kanun* en 1969 —así se conoce al Centro de Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes— se debe a una invitación expresa de un amigo suyo, el director del Centro Firuz Shirvanlu, quien también tenía una compañía de producción de cine publicitario y conocía el trabajo de Kiarostami desde años atrás. El Centro había sido fundado por la esposa del Shah en 1965, con el objetivo de crear una gran biblioteca infantil en Teherán y promover publicaciones adecuadas para niños, pero fue creciendo tanto que ya a principios de la década de los setenta, una película de Kiarostami, **Pan y callejuela** (Nan va Koutcheh, 1970) inauguraría la recién sección cinematográfica del Centro, que se convertiría en una institución determinante en nacimiento y desarrollo del llamado nuevo cine iraní antes y después de la Revolución Islámica.

Este accidente en la vida de Kiarostami lo gradúa como director, sin una particular formación o motivación:

⁵ Philip Lopate. “Kiarostami close up”, *Film Comment*, vol. 32, No. 4, julio-agosto de 1996, p. 37.

Antes de poder decidir si quería hacerlo o no, de fantasear incluso con la idea de convertirme en un director de cine o preguntarme simplemente por mis propias motivaciones, yo ya había entrado al Centro. Estaba allí, todo estaba dispuesto y de este modo me vi dirigiendo mi primera película⁶.

Pan y callejuela es un corto en blanco y negro de 10 minutos. Para este corto, Kiarostami se sirve de un guión de su hermano menor, Taghi Kiarostami, escritor de libros infantiles y el guión surge de una anécdota que le había pasado a él mismo durante su infancia, cuando un gran perro le atemorizaba en la calle que lo llevaba de la panadería del barrio hasta la casa de la familia:

El pequeño héroe de **Pan y callejuela**, enviado por su familia a comprar el pan, ha de superar por sí solo una gran prueba —la amenaza del perro que se interpone en su camino— con ingenio, tenacidad y una buena dosis de valentía; el pequeño héroe experimentará crudamente la incomunicación y el aislamiento respecto al mundo de los adultos, demasiados ocupados en sus propios asuntos como para atender dilemas infantiles. El plano final congelado —recurso este que también volveremos a encontrar en obras posteriores de Kiarostami— intro-

duce de hecho un voluntario énfasis en la necesaria reapertura de las historias⁷.

Este continuo choque del universo infantil y el mundo adulto, será para Kiarostami el punto de partida para nuevos cortos e igualmente, será materia de reflexión de su primer largometraje y, sin duda, parte fundamental del alma de la trilogía de Koker, como veremos más adelante.

La ópera prima

No ha pasado mucho tiempo para que Kiarostami ruede otro corto: **La hora del recreo** (*Zang-e Tafrih*, 1972), que se complementa con **Pan y callejuela**. Comienza Kiarostami a encontrar esa complementariedad que tiene la primera etapa de su carrera:

... en lo esencial, las dos primeras películas de Kiarostami podrían considerarse variaciones a partir de una misma estructura: un niño se desplaza de un lugar a otro por un camino que le es completamente familiar, tropieza con un obstáculo (un perro, un partido de fútbol) que le obliga a detenerse, pero finalmente consigue superarlo⁸.

Entre 1972 y 1973, Kiarostami rodará dos medimétrajes: **La experiencia**

⁶ "Entrevista con Abbas Kiarostami", ob. cit., p. 159.

⁷ Alberto Elena. *Abbas Kiarostami*, Editorial Cátedra. Signo e Imagen/Cineastas, p. 24.

⁸ Alain Bergala. "La Récréation", en Laurent Roth (ed.), *Abbas Kiarostami*, p. 90.



■ Fotogramas de **Pan y callejuela** (Nan va Koutcheh, 1970), A. Kiarostami. Capturados a partir de: dailymotion. com canal de François Xavier Fabre.

(Tadjrebeh, 1973) y **Un traje para la boda** (Lebassi Baraye Arossi, 1976) antes de lanzarse a hacer su primer largometraje. En **La experiencia**, Kiarostami toma la historia de un joven humilde, huérfano y sin recursos, empleado como mensajero en un estudio de fotografía, que se enamora de una muchacha mayor que él y que pertenece a una familia más acomodada; una historia teñida de referencias autobiográficas y en donde comienza a aparecer algo común a sus filmes de más adelante:

... un deseo irrefrenable rige los destinos del héroe kiarostamiano, capaz de arriesgar lo poco sobre lo que sustenta su ya de por sí precaria existencia por un sueño improbable, pero un sueño, al fin y al cabo, que es el que le mantiene vivo y da sentido a la vida⁹.

Es en esta película en donde Kiarostami comienza a realizar un truco bastante

frecuente en sus posteriores películas: Kiarostami aleja la cámara y nos impide escuchar la conversación, lo que para algunos críticos revela a un personaje profundamente solitario y aislado de la comunidad, algo que marcó la infancia de Kiarostami.

Cuando corre el año 1974, Kiarostami rueda su primer largometraje, **El viajero** (Mossafer, 1974). Esta película está basada en un cuento escrito por su amigo Hassan Rafii. Para filmar esta historia, se desplaza a la ciudad de Malayer, en la provincia de Hamadan, donde nos cuenta la historia de Ghassem, un niño que está resuelto a toda costa a asistir al partido de la selección iraní y para lograrlo está dispuesto a todo: roba algún dinero, le miente a su madre y enreda a sus compañeros para poder viajar al estadio, en la capital. “Lo más sorprendente del film es cómo revela nuestros deseos a través de sus planes: cuanto peor se comporta el niño, más se

⁹ Alberto Elena, ob. cit., p. 35.

identifica el espectador con su búsqueda de tan poco santo grial”¹⁰.

Sobre esta película, Kiarostami ha dicho: “La idea del dinero es la que mueve toda la película”¹¹. Y sí, pues el pequeño Gassem intenta por varios medios conseguir su objetivo, pero en una situación que aparecerá en toda la obra temprana de Kiarostami: el universo de los niños no existe para los adultos, muchas veces el niño debe asumir el mundo adulto para ser tenido en cuenta y el mundo de los adultos es hablar de dinero. Al final, en una cruel vuelta de tuerca, Gassem logra su objetivo a medias, pues logra llegar hasta el estadio para ver el partido, pero lo vence el cansancio y despierta cuando ya los barrenderos comienzan a limpiarlo todo, señal inequívoca de que el partido ha acabado.

La película transcurre en una ciudad pobre en 1973, rodada en blanco y negro y con las limitaciones de una primera película, sobre las decisiones que toma, Kiarostami se ha limitado a contar de las graves limitaciones de presupuesto con que contó, pero también añade: “A pesar de esto, creo que el blanco y negro expresa mejor que el color la situación

¹⁰ Gosfrey Cheshire. “Abbas Kiarostami. A cinema of questions”, *Film Comment*, vol. 32, No. 4, julio-agosto de 1996, p. 41.

¹¹ Declaraciones a Laurence Giavarini. “Abbas Kiarostami: ‘debería prohibirse la entrada a los niños a este festival’”, *El Comercio*, 28 de junio de 1975, p. 9.

de pobreza y mediocridad que pretendo expresar en el film”¹².

La película de bajo presupuesto y donde el Centro para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes iniciaba una tímida entrada al mundo del largometraje, fue la primera película iraní rodada con sonido directo, con actores no profesionales y todos ellos habitantes de la ciudad de Malayer. La película obtuvo el Gran Premio en el festival infantil de Teherán, pero una limitada circulación y pocos reparan en ella, a pesar de que algunos críticos comenzaron a ver en Kiarostami un director con una voz propia y con un gran talento: “Es probable que no se hayan dado cuenta ustedes todavía de que este popular y modesto Kiarostami es una de las personalidades más importantes de nuestro nuevo cine”¹³.

Los años de la revolución

Poco antes de llegar a los años ochenta, en Irán estalla la que se conoce como la Revolución de Febrero. Para muchos historiadores, la revuelta fue genuina y de carácter netamente popular e incluso ‘multiclasista’. Las manifestaciones venían sucediéndose desde 1977 y 1978, pero el regreso del Ayatollah Jomeini desde su exilio en Francia, sería el detonante

¹² *Ibidem*.

¹³ Citado por Shadmehr Rastin. “Abbas Kiarostami: Simple and complicated”, *Film International*, No. 25, verano de 1999, p. 19.

de la revolución, para el derrocamiento y la precipitada salida del Shah de Irán y la instauración de la República islámica.

Sobre esto, Michel Foucault ha asegurado: "... entre las cosas que caracterizan a este acontecimiento revolucionario está el hecho que revela —y pocos pueblos lo han podido lograr en la historia— una voluntad absolutamente colectiva"¹⁴.

Según fuentes de Amnistía Internacional, hubo, por lo menos, 1 800 ejecuciones en tan solo cuatro meses y muchos son encarcelados o exiliados en un constante hostigamiento de los principales medios de oposición, hasta su desmantelamiento total.

En el ámbito cinematográfico que es lo que nos interesa, el propio Ayatollah Jomeini, en un popular discurso, se pregunta:

¿Por qué tuvo que terminar el cine convertido en un foco de vicio? Nosotros no estamos en contra del cine, ni de la radio, ni de la televisión: a lo que nos oponemos es al vicio y a la utilización de los medios de comunicación para mantener a nuestros jóvenes en un estado de atraso y disipación. El cine es una invención moderna que debe servir para educar a la gente y que, sin em-

bargo, como todo el mundo sabe, ha sido empleado para corromper a la juventud. A lo que nos oponemos es a esta nociva utilización del cine, resultado de la política falaz de nuestros gobernantes¹⁵.

Sin embargo, la producción cinematográfica iraní se mantuvo casi paralizada hasta 1983 y las salas exhibían clásicos del cine político que habían sido prohibidos durante la época del Shah; pero buena parte de las películas exhibidas eran de nacionalidad soviética, seguidas por producciones italianas y norteamericanas, que contrariamente a lo que pudiera pensarse, estas últimas jamás desaparecieron de la cartelera. Así que los verdaderamente perjudicados durante el cambio político y la nueva orientación fue la producción iraní, condenada a la invisibilidad en esta nueva era de la Revolución Islámica.

La carrera de Kiarostami continúa y realiza un segundo medimetraje, casi dos años después de rodar **El viajero**, uno de sus filmes más desconocidos, **Un traje para la boda**, donde tres adolescentes que protagonizan la película, Alí, el ayudante de sastre; Hossein, el aprendiz de costurero, y Mamad, el casero del vecino salón de

¹⁴ Michel Foucault. "El espíritu de un mundo sin espíritu". Entrevista recogida en Calire Brière y Pierre Blanchet, *Irán: la revolución en nombre de Dios*, México: Nova Terra, 1980.

¹⁵ Ruhollah Jomeini. *Islam and revolutions: Writings and declarations*, Londres: KPI, 1985, p. 258.

té, a través de una historia simple, en donde a partir de una sencilla anécdota, Hossein y Mamad piden a su amigo Alí que les permita, cuando su jefe abandone la sastrería, ponerse el traje que ha terminado de confeccionar para que el hijo de una clienta de clase más acomodada lo vista en la boda de su hermana. El juego de la historia consiste para estos chicos, saber qué se siente por unas horas otra persona, saber cómo se sienten los ricos: “Su triunfo se reducirá a la efímera satisfacción de no ser visto durante unas horas como un chico pobre”¹⁶.

Debido a las condiciones políticas de la época, el nuevo cine iraní sufre un estancamiento y lo que poco que se produce es considerado por muchos como hermético o críptico. Kiarostami no escapa de la sensación general que invade al país, el director ha reconocido en varias ocasiones y en algunas entrevistas la enorme sensación de tristeza experimentada durante esos años y el gran pesimismo que se cernía sobre todo Irán.

El informe (Gozarash, 1977) es el segundo largometraje de Kiarostami. Es tal vez su película más prohibida tras el estallido de la Revolución Islámica y para muchos constituye, sin duda, una película extraña en

¹⁶ Sylvie Rollet. “Un esthétique de la trace”, *Positif*, No. 442, diciembre de 1997, p. 91.



■ Pedro Adrián Zuluaga, Julián David Correa y Abbas Kiarostami en las oficinas de la Cinemateca Distrital. Foto: Claudia Palacio.

su filmografía o simplemente, un espejo filmico de lo que ocurría en el país, lo que podría estar sintiendo internamente el director y la revolución que se sentía en el ambiente. Sobre el film, Kiarostami recuerda: “Lo titulé **El informe** porque quería hacer una especie de crónica de la vida de Teherán durante los años que precedieron a la Revolución, sobre las extrañas presiones que la gente sentía, sus problemas económicos, el trabajo negro”¹⁷.

El informe recoge cuatro jornadas en la vida de un matrimonio de clase media en el Irán de finales de los años setenta, cuatro decisivas jornadas que, sin embargo, Kiarostami va presentando sin un énfasis en particular. En ese

¹⁷ Michel Cimet. “Les possibilités du dialogue: entretien avec Abbas Kiarostami”, *Positif*, No. 368, octubre de 1991, p. 78.

intervalo, y coincidiendo con la acusación de corrupción de que es objeto el protagonista —un funcionario del Ministerio de Hacienda—, y las malas relaciones con Azam, su esposa, llevan el deterioro hasta violentos extremos y a la postre, conducen a esta a tratar de suicidarse.

Sobre el por qué de su permanencia en Irán durante los años en los que se instauró la Revolución Islámica, Kiarostami dice que se quedó: “... porque una revolución interna estaba desarrollándose en mi casa: me encontraba en pleno proceso de separación matrimonial e iba a quedarme con la tutela de mis hijos, así que era imposible pensar en abandonar el país”¹⁸.

La trilogía de Koker

“No me considero en modo alguno un cineasta que haga películas para niños.

He rodado solo una película para niños, todas las demás son películas sobre niños”¹⁹.

Entre 1984 y 1989, Kiarostami realiza tres largometrajes: **Párvulos** (Avaliha, 1984) y cinco años después, **Deberes** (Mashgh-e Shab, 1989), coincidiendo en el universo educativo de ambas películas, un terreno donde

el director ya ha demostrado que se mueve con soltura y que ese filón lo aprovechará al máximo en sus siguientes películas.

En medio de estas dos, Kiarostami rueda **¿Dónde está la casa del amigo?** (Khane-ye doust kodjast?, 1987), que junto a **Y la vida continúa** (Zendegi va digar hich, 1992) y **A través de los olivos** conforman lo que algunos críticos han llamado como la “Trilogía de Koker”, por tener al pueblo de Koker como centro de la historia, ubicado en el norte de Irán en la región de Gilan.

¿Dónde está la casa del amigo?, retoma elementos de **El viajero**, como la remota localidad donde ocurre; la severidad del maestro y en esta bella película, todo gira alrededor de las tareas escolares, es la clave de todo el sistema, pues el pequeño Ahmad se lleva por error el cuaderno de su compañero Mohammad Reza, y severamente reprimido por no haber hecho los ejercicios impuestos por el maestro, de manera que tampoco ese día podrá hacerlos, es muy seguro que al otro día sea expulsado de la escuela. Al darse cuenta de su error, Ahmad piensa en devolver el cuaderno de inmediato, pero su madre no escucha sus razones, no le da permiso para ir a la otra aldea a entregar el cuaderno, y además, tiene un gran problema, no conoce la dirección de Mohammad Reza, que vive en Poshteh.

¹⁸ Godfrey Cheshire, ob. cit., p. 41.

¹⁹ “Entrevista con Abbas Kiarostami”, ob. cit., p. 155.

En medio de una inevitable soledad y en un mundo de aislamiento, el pequeño decide ignorar las reglas e imposiciones de todas las figuras de autoridad: maestros, madre, abuelo y vecinos para hacer lo que considera justo y solidario con su compañero. El recorrido de Ahmad hasta Poshteh se convierte en realidad en un viaje de descubrimiento de un mundo desconocido, con un valor iniciático y de donde se forja, o al menos eso se intuye, un amistad entre los dos chicos.

Para este rodaje, Kiarostami reconstruyó todos los escenarios: calles, casas o paisajes fueron sistemáticamente rediseñados en función de las necesidades o las simples exigencias del cineasta, que sin duda tenía muy claros sus objetivos y no pasaban, desde luego, por plegarse a los dogmas del realismo:

La verdad es que esta película no tiene nada de realista. Más bien, deberíamos hablar de una película “idealista”, al menos en el sentido de que su realizador ha diseñado cuidadosamente sus planos para presentar ante nuestros ojos, delante de la cámara, su propia sociedad utópica. No hay en ella ningún personaje negativo. Todo está limpio e higienizado. El realizador ha llegado al extremo de limpiar todas las calles y callejuelas del pueblo, haciendo reparar las paredes y pintarlas con llamativos colores blancos y azules, añadiendo incluso tientos con flores. El camino que recorre Ahmad



■ Fotograma de *¿Dónde de está la casa de mi amigo?* (*Khane-ye doust kodjast?*, 1987), A. Kiarostami. Fuente: Black Factory Cinema.

ha sido también adecentado, eliminando ramas y arbustos para que la pureza de su sacrificio correspondiera en la pantalla a un espacio diáfano, libre de obstáculos y “defectos”...²⁰.

Y aunque en Teherán, la crítica fue particularmente dura con esta película y con la mirada de Kiarostami y “falta de compromiso”, fue tratada de patética,

... me resulta penoso tener que escribir sobre ella. Además, se trata de un film falsamente idealista que, en cuanto se logran superar estas apariencias, se revela realmente como un exponente de cine sombrío: en mi opinión,

²⁰ Houshang Golmakani. “Crítica de la película”, *Revista Film*, No. 71, marzo de 1988, p. 85.

el tono amargo que adopta deliberadamente Kiarostami es insoportable²¹.

Pero no todos pensaron así. **¿Dónde está la casa del amigo?**, alcanzaría la auténtica proyección internacional en el festival de Locarno de 1989; allí ganaría el Leopardo de Bronce, lo que significó el primer gran premio internacional para Kiarostami y sería un auténtico espaldarazo para su obra que tras casi 20 años el medio cinematográfico comenzó a hablar de su cine.

En junio de 1990, un gran terremoto asoló el norte de Irán, causando la muerte de decenas de miles de personas, así como daños incalculables.

Kiarostami recuerda que decidió viajar hasta Koker, la aldea donde cuatro años antes había rodado **¿Dónde está la casa del amigo?**, con la intención de averiguar qué había sido de los dos niños que intervinieron en la película. “No logré encontrarlos, pero en cambio, vi tantas otras cosas... Pude constatar los esfuerzos de la gente por reconstruir sus vidas a pesar de las pérdidas materiales y los daños emocionales”²².

Esta experiencia fue determinante para Kiarostami, tanto así que en varias ocasiones

21 Declaraciones a Serge Toubina. “Le gout du chaché: entretiene avec Abbas Kiarostami”, *Cahiers du Cinéma*, No. 518, noviembre de 1997.

22 Press-book. Fundación Cinematográfica Farabi.

reiteró: “El terremoto tuvo lugar dentro de mí”. Tres días después del terremoto viajó con su hijo, pero las carreteras seguían cortadas y no puede hallar a los pequeños Ahmad y Babak Ahmadpur, protagonistas de **¿Dónde está la casa del amigo?** Regresa a Teherán, pero se ha dado cuenta de la magnitud de la tragedia donde murieron más de cincuenta mil personas. De este viaje, nace su siguiente película de la trilogía, **Y la vida continúa**; lo que muchos no saben es que este primer viaje fue solo de localización y el rodaje ocurrió cinco meses después, y todo fue reconstruido con posterioridad en función de las necesidades del rodaje. Pese a la confusión generada al respecto, de múltiples críticas por aprovecharse de la tragedia y cosas así, Kiarostami aclaró:

He rodado una parte de la película cinco meses después del terremoto y el resto, once meses más tarde, todo ha sido reconstruido, si bien manteniendo una apariencia documental. Cuando fui allí por primera vez estaba muy triste y enojado. Si hubiera comenzado a filmar el tercer día después del terremoto, mi cámara hubiera registrado lo que cualquier documental, únicamente muerte y destrucción²³.

23 Declaraciones a Laurence Giavarini y Thierry Jousse. “Entretien avec Abbas Kiarostami”, p. 34

Y aunque esta película es completamente autosuficiente, hay un vínculo innegable y consciente con **¿Dónde está la casa del amigo?** Padre e hijo se internan en un viaje de conocimiento, donde el verdadero guía es el niño, es Puya, quien acepta lo inestable e ilógico del terremoto para continuar la vida, se concentra en la vida y nada más. De alguna manera, el chico reorienta la mirada del cineasta entre la desolación y las ruinas hacia la frenética actividad de los supervivientes, enfrentados a la necesidad de seguir viviendo. Kiarostami recuerda:

Al principio, solo veía la catástrofe, no la vida. Pero ya sobre el terreno, he visto cómo las montañas y los árboles seguían en su sitio, mientras que la gente trataba de limpiar los escombros producidos por el terremoto. Esta decisión de enterrar cuanto antes a los muertos era, de hecho, el signo inequívoco de que la vida continuaba²⁴.

Hay una escena que aparece al final de la película que demuestra esto con mucha fuerza y da sentido al título de la película. Los días posteriores a la catástrofe, Kiarostami encontró a un hombre con un brazo roto, que se esforzaba por colocar una antena que le permitiera ver el partido Brasil-Argentina del mundial de Italia (1990). La escena la reconstruye en la película y el cineasta le pregunta al

24 *Ibidem*.



■ Fotograma de **Y la vida continúa** (Zendegi va digar hich, 1992), A. Kiarostami. Fuente: Black Factory Cinema.

hombre si cree oportuno ponerse a ver televisión y el hombre le contesta:

La verdad es que yo mismo estoy en duelo. He perdido a mi hermana y a tres sobrinos. Pero ¿qué puedo hacer? El mundial es cada cuatro años y no nos lo vamos a perder. La vida continúa.

Y la vida continúa le valió el honorífico Premio Rosellini y la invitación para ser miembro del jurado oficial de Cannes en 1993. Y es de una escena de esta película que se vale Kiarostami para cerrar la llamada “Trilogía de Koker”, con la bellísima historia de amor de Hossein y Tahereh: **A través de los olivos**. Sobre la correlación entre las dos películas, dijo Kiarostami:

Yo no tenía *a priori* intención alguna de hacer una película sobre el rodaje de una película. En realidad, yo no quería hacer tal



■ Fotograma de **El viento nos llevará** (*Bad ma ra kahahad bord*, 1999), A. Kiarostami. Fuente: Black Factory Cinema.

cosa, puesto que ya había hecho algo parecido en **Primer plano** (*Close Up*, 1990) y no quería repetirlo. Únicamente quería contar la historia de Hossein y Tahereh, y buscaba la forma más adecuada de hacerlo. Durante la preparación del proyecto, se me ocurrió aquella idea y me dejé llevar, al tiempo que iba desarrollando nuevas ideas para la película²⁵.

Cuenta la leyenda, que durante el rodaje de **Y la vida continúa**, Kiarostami advirtió que entre los dos jóvenes seleccionados para interpretar a la pareja de recién casados después del terremoto, existía una tensa y subterránea relación, puesto que Hossein le gustaba realmente la chica y venía corte-

jándola desde hacía tiempo sin obtener respuesta. **A través de los olivos**, reconstruye esta historia de amor desarrollada en el film anterior, una historia de amor donde el chico pobre está enamorado de una chica que lo es menos: Tahereh es una estudiante cuyos padres fallecieron durante el terremoto, pero que tiene casa; mientras que Hossein es un albañil analfabeto y sin casa.

El plano final de la película, un gran plano general hecho desde lo alto, vemos a Hossein y Tahereh que se van alejando cada vez más, resultando pronto casi imperceptibles, apenas dos puntos que en un lindo y arriesgado ejercicio de abstracción que atraen hipnóticamente la atención del espectador; una metáfora en donde “hacer el amor” se expresa por medio de dos puntos oscuros que entran en contacto durante un segundo, perdidos en la inmensidad de la naturaleza en el límite de lo imaginario y lo simbólico.

Esta situación hace de estas tres películas algo extraño y maravilloso: la llamada “Trilogía de Koker”:

... cada film documenta uno previo y, a su turno, se convierte en el motivo ficcional del siguiente. En este extraño despliegue de palimpsestos, donde cada película se escribe encima de la anterior, Kiarostami se desplaza constantemente entre los polos de la ficción y el documental: no es una uni-

²⁵ Michel Clementy y Stéphane Goudet. “Entretien avec Abbas Kiarostami: les six faces du cube”, *Positif*, No. 408, febrero de 1995, p. 14.

dad doble que pasa de un régimen al otro; es un orden complejo de permutaciones²⁶.

Conclusiones

Por último, habría que decir que la trilogía de Koker, nunca fue planteada así por Kiarostami; es más, él presiente una trilogía más en lo temático que en lo meramente geográfico:

Estas tres películas se suelen considerar como una trilogía, pero desde mi punto de vista quedaría una trilogía mejor si sustituyéramos **¿Dónde está la casa del amigo?** por **El sabor de las cerezas**, ya que en estos tres filmes se da un elemento común que es el elogio de la vida frente a la muerte²⁷.

En fin, lo que considero valioso es el proceso desde el rodaje de **Pan y callejuela**, hasta llegar a estas tres películas que le valieron el aplauso y, por ende, distribución internacional, los más altos honores y continuidad en lo que seguiría siendo su carrera cinematográfica. Veo en este proceso de la cinematografía iraní, donde se forja la trilogía de Koker, semejanzas en algunos detalles al que transita la incipiente industria nacional:

²⁶ David Oubiña. "Algunas reflexiones sobre un plano en un film de un cineasta iraní", *Filmología. Ensayos en el cine*, p. 21.

²⁷ Mamad Haghighat. "Droits légitimes: le suicide ou la vie. Entretien avec Abbas Kiarostami", *Film International*, No. 18, otoño de 1997, p. 40.



■ Fotograma de **A través de los olivos** (Zire darakhatan zeyton, 1994). A. Kiarostami. Fuente: Black Factory Cinema.

bajos presupuestos, construcción de una industria y búsqueda de una voz propia como cinematografía. Por eso es importante mirar atrás para poder entender la realidad de la cinematografía iraní.

Luego de **A través de los olivos**, Kiarostami se ha inventado, repetido y reinventado. Ha rodado sin parar: desde la premiada **El sabor de las cerezas**, pasando por **El viento nos llevará** (Bad ma ra kahahad bord, 1999), **Diez** (2002), **10 sobre diez** (10 on Ten, 2004) y **Copia certificada**; hasta ahora su última película, rodada en Japón: **Like Someone in Love** (Raiku samuwan in rabu, 2012).

Por ahora, Kiarostami ha volcado toda su energía en compartir su saber por el mun-

do; aunque no quiere enseñar, sino estar al lado de los jóvenes, como lo hizo hace pocos meses en Bogotá. A los asistentes colombianos también les dijo que ha optado por no asistir a más festivales y que ahora volver a rodar en su tierra, pues considera que “rodar por fuera de Irán es como suicidio”; tanto así que en el estreno en el Festival de Cannes de su última película rodada en Japón, se durmió. Por eso, asegura con una frase lapidaria: “Al filmar por fuera de Irán, me siento como un director invitado y así es mejor no hacer películas”²⁸. //

Referencias

- Bergala, A. (2004). “La Récréation”, en Laurent Roth (ed.), *Abbas Kiarostami*.
- Bono, F. (1990). “Entrevista con Abbas Kiarostami”, en (ed.), *L’Iran e i suoi schermi*, Venecia-Pesaro: Marisilio editori - Mostra Internazionale de Nuovo Cinema, pp. 156-158.
- Cimet, M. (1991). “Les possibilites du dialogue: entretien avec Abbas Kiarostami”, *Positif*, No. 368, octubre.
- Clement, M. y Goudet, S. (1995). “Entretien avec Abbas Kiarostami: les six faces du cube”, *Positif*, No. 408, febrero.
- Cheshire, G. (1996). “Abbas Kiarostami. A cinema of questions”, *Film Comment*, vol. 32, No. 4, julio-agosto.
- Elena, A. (2002). *Abbas Kiarostami*, Editorial Cátedra. Madrid: Signo e Imagen/ Cineastas.
- Film International. (1999). *Quotations from Abbas Kiarostami, 1978-1999*, No. 25, verano.
- Foucault, M. (1980). “El espíritu de un mundo sin espíritu”. Entrevista recogida en Calire Brière y Pierre Blanchet, *Irán: la revolución en nombre de Dios*, México: Nova Terra.
- Giavarini, L. (1975). “Abbas Kiarostami: ‘debería prohibirse la entrada a los niños a este festival’”, *El Comercio*, 28 de junio.
- Golmakani, H. (1988). “Crítica de la película”, *Revista Film*, No. 71, marzo.
- Haghighat, M. (1997). “Droits légitimes: le suicide ou la vie”. Entretien avec Abbas Kiarostami”, *Film International*, No. 18, otoño.

²⁸ Abbas Kiarostami. Centro Ático-Rueda de prensa, No. 4. www.youtube.com. En línea.

Jomeini, R. (1985). *Islam and revolutions: Writings and declarations*, Londres: KPI.

Kiarostami, A. Centro Ático-Rueda de prensa, No. 4. En línea.

Lopate, Ph. (1996). “Kiarostami close up”, *Film Comment*, vol. 32, No. 4, julio-agosto.

Oubiña, D. (2000). “Algunas reflexiones sobre un plano en un film de un cineasta iraní”, *Filmología. Ensayos en el cine*.

Press-book. *Fundación Cinematográfica Farabi*.

Rastin, Sh. (1999). “Abbas Kiarostami: Simple and complicated”, *Film International*, No. 25, verano.

Rollet, S. (1997). “Un esthétique de la trace”, *Positif*, No. 442, diciembre.

Toubina, S. (1997). “Le gout du chaché: entretiene avec Abbas Kiarostami”, *Cahiers du Cinéma*, No. 518, noviembre.



Rueda de prensa
Kiarostami



Ciudadanías en pantalla: cine, derechos y diversidad en la Cinemateca Distrital

JOSÉ FERNANDO **SERRANO AMAYA**

Resumen

La programación sobre derechos y diversidad hecha por la Cinemateca Distrital se puede entender como una experiencia de formación y profundización de la ciudadanía, en el marco del cine como una práctica política y de agenciamiento de sujetos colectivos. Para desarrollar este argumento, el texto explora varias formas en que se han dado las conexiones entre cine y política, como el cine militante, el cine activista, el cine indígena, el cine de mujeres y el cine de temática LGBT. Se concluye señalando que la continuidad en el tiempo de estos ciclos, la expectativa y acogida que generan en los públicos y la participación de activistas, organizaciones sociales y culturales locales, nacionales e internacionales, los hacen un acontecimiento patrimonial de la ciudad que merece ser continuado, sostenido y fortalecido.

Palabras clave: cine militante, cine activista, cine indígena, cine de mujeres, cine rosa.

Abstract

The human rights and diversity film programming carried out by the Cinemateca Distrital can be understood as an educational experience for the citizenry. It can also be understood as a political practice in order to assemble collective subjects. This article explores the connections between films and politics; such as militant, activism, indigenous, women and queer cinema. It concludes on the premise that these kind of film programs are patrimonial events that deserve to be continued because of their reception and impact. Meeting audience expectations and promoting the participation of the activist, local and international cultural and social organizations had made it a top notch movement that should be supported and strengthened.

Key words: Militant Cinema, Activism, Indigenous Cinema, Women Cinema, Queer Cinema.

Introducción

Este texto observa la programación y los ciclos de cine sobre derechos y diversidad llevados a cabo en la Cinemateca Distrital como una experiencia de formación y profundización de la ciudadanía. Para ello, propone una serie de ideas para su lectura y análisis, como corresponde al sentido de los *Catálogos razonados*. Se argumenta que la inclusión de estos temas, el apoyo a festivales y la realización de ciclos al respecto, son una experiencia política en dos dimensiones: desde el punto de vista de la producción, son ejercicios que sirven no solo de documento de movilizaciones sociales y propuestas de transformación social, sino también de testimonio de la formación de sujetos políticos. Desde la perspectiva política, se trata de propuestas de formación política, en la medida que convoca a auditorios interesados tanto en la dimensión estética y emocional del cine, como en acceder a lecturas particulares de temas de interés social y político.

La Cinemateca Distrital, los curadores y organizadores de los ciclos operan como mediadores de tal experiencia al dar forma y contenido tanto a políticas públicas de la ciudad, como a apuestas culturales por la cualificación y diversificación de los públicos. Las iniciativas de la Cinemateca Distrital forman parte de las políticas sociales y culturales de la ciudad que en las últimas décadas se han

orientado al desarrollo y profundización de la ciudadanía. En su diversidad temática, estos ciclos y programaciones comparten algunas historias comunes, dialogan entre sí y también se diferencian, como se señalará más adelante en este comentario.

Para desarrollar este argumento, el texto explora varias formas en que se han dado las conexiones entre cine y política. El cine militante y el cine activista son géneros en donde tales conexiones se han dado en función de las luchas e iniciativas de sectores sociales marginalizados o subordinados. El cine también ha sido usado por sectores sociales, comunidades y actores políticos particulares para sus procesos de construcción de identidad y de sentido colectivo. El texto explora tres ejemplos de ello: el cine indígena, el cine de mujeres y el cine de temática LGBT¹, como

¹ LGBT es un acrónimo referido a lesbianas, gays, bisexuales y transgeneristas. Su uso ha provenido de las agendas de derechos y de activismos transnacionales y ha sido apropiado por movimientos sociales que luchan por la diversidad sexual y de género como un término "sombrija" y como apuesta de política articuladora. Sin embargo, ha sido también cuestionado por la pretensión de unidad y por asimilar luchas y demandas de cambio diferentes. Recientemente se ha popularizado como un término descriptivo que poco corresponde con la realidad, como por ejemplo "comunidad LGBT". En el contexto internacional, se ha cuestionado el término por su origen en las políticas de identidad. Desde los ochenta sectores y colectivos que no se consideran incluidos en tal lógica y apuesta política, se han apropiado del término *queer*, para dar cuenta de formas de disidencia sexual y de género no reducibles a lo identitario y en conexión con luchas de clase, raciales o nacionalidad.

formas de agenciamiento político. El texto concluye señalando que la continuidad en el tiempo de estos ciclos, la expectativa y acogida que generan en los públicos y la participación de activistas, organizaciones sociales y culturales locales, nacionales e internacionales, los hacen un acontecimiento patrimonial de la ciudad que merece ser continuado, sostenido y fortalecido.

Sujetos políticos y luchas por la dignidad

Acostumbrados como estamos a asociar el cine con la industria del entretenimiento, a veces olvidamos que hay otras historias del cine que lo conectan con procesos de movilización social y activismos políticos y culturales. Del cine de Hollywood al cine militante o el documental, el cine es un asunto político. En esto no me refiero tanto a la forma como el cine ha reflejado historias nacionales, movimientos sociales o transformaciones políticas de época. Sin duda, el cine ha sido documento, memoria y tecnología de la historia sociopolítica de las naciones y las sociedades. Sin embargo, buscar en él un mero registro histórico de sucesos políticos sería inadecuado.

La dimensión política y conflictiva de las formas de representación usadas por el cine se hizo evidente desde el momento mismo en que este empezó a contar las historias de



■ Alfredo Molano, Julián David Correa, Marta Rodríguez y Pablo Mora en la Cinemateca Distrital, en el marco de la Cumbre mundial de arte y cultura para la paz de Colombia. Abril, 2014. Foto: Carlos Lema.

las naciones, su formación y sus revoluciones. Ejemplo de ello es **El nacimiento de una nación** (The Birth of a Nation, Griffith, 1915) que, junto con una innovadora estética, no solo reprodujo los estereotipos racistas y clasistas de la sociedad norteamericana de la época, sino que también los alimentó, pues se volvió instrumento proselitista de grupos promotores de la violencia racial². Las conexiones entre cine y política son múltiples y pueden incluir expresiones tan diversas como el uso del cine como propaganda de guerra, la forma en que este ha permitido procesos de organización de colectivos sociales marginalizados y subordinados o sus usos para la

² M. Rogin. "The sword became a flashing vision": DW Griffith's the birth of a nation". *Representations*, 150-195 (1985).

concientización de audiencias sobre determinados problemas sociales.

Para el objetivo de este texto, me interesa resaltar la dimensión política del cine en su relación con las luchas por la democratización y las apuestas de transformación impulsadas por movimientos y movilizaciones sociales que buscan expandir y profundizar la ciudadanía³. En esto, diversos ejemplos muestran cómo el cine ha sido usado, apropiado y transformado por colectivos sociales marginalizados o subordinados para contar y poner en marcha sus propuestas de cambio social. Sin embargo, ver tan solo ese aspecto reduce la experiencia del cine a su dimensión instrumental del medio y a los contenidos o narrativas del producto audiovisual. Más aún, remite directa o indirectamente a aquellas discusiones sobre qué sería lo propio y lo

ajeno, lo que es impuesto y lo que es apropiado, que caracterizaron los debates sobre industrias culturales, medios de comunicación y culturas latinoamericanas durante los años ochenta y los noventa⁴.

En aquello que antecede al proceso de creación y producción, en los contextos y escenarios que no quedan registrados en el producto, en sus efectos una vez la obra tiene vida propia y circula, es interpelada y contestada, se da un proceso de politización de la experiencia del cine profundamente ligado a la producción cultural. Es hacia esa dimensión, la de las mediaciones y no solo la de los medios⁵, hacia la que quiero sugerir que el lector de este texto oriente su mirada a la rica y variada selección de ciclos de cine relacionados con derechos y diversidad que se han llevado a cabo en la Cinemateca Distrital en los últimos años.

Dicha politización ha sido desarrollada a través de una variedad de usos y apropiaciones del cine por sujetos colectivos particulares que, a la vez, se han construido en tales ejercicios. Más que clasificaciones de géneros o estilos, me interesa en esta primera parte mencionar

3 Hablo de "movimientos" y "movilizaciones" sociales dada la tendencia a asociar los movimientos sociales principalmente con estructuras relativamente organizadas, programáticas y, por lo general, en constante interpelación con el Estado, dejando de lado otras apuestas de transformación social que no recurren a tales formas de organización, pueden ser efímeras, y no dirigirse tan solo a buscar incidencia en el Estado. A la vez, asumir que las prácticas culturales en mención aquí pueden englobarse como parte de los movimientos sociales, llevaría a suponer una subordinación entre agendas políticas y culturales, pues unas englobarían a las otras. Más bien, al ver estas formas colectivas de producción cultural como movilizaciones sociales, se reconoce su carácter político y de transformación, sin limitarlas a una agenda de movimiento social. Además, se las ve más allá de una dimensión puramente instrumental, como suelen verse las prácticas culturales en las discusiones sobre movimientos sociales.

4 G. Bonfil Batalla. "Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural". *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 103 (1981).

5 J. Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello, 1998a.

las interconexiones y yuxtaposiciones entre lo político y lo cultural en el cine, desde la perspectiva de colectivos y movimientos sociales. Conexiones que tienen en el contexto latinoamericano una historia propia, resultado de las resistencias a los regímenes autoritarios y las luchas por la democratización y con una gama de movimientos sociales y culturales, entre los que se encontraban los movimientos de liberación y educación popular, la comunicación alternativa, la Investigación-Acción Participativa, entre otros. Resistencias propias a los años setenta y ochenta, unas, y otras, como las indígenas y afroamericanas, con siglos de historia.

En este escenario, el llamado “cine militante” y el “activismo audiovisual” sirven de ejemplos de cómo el cine refleja, incorpora y produce propuestas de transformación social. Cine militante se ha llamado a una variedad de producciones audiovisuales caracterizadas por tener un objetivo de motivación a la reflexión, la discusión y la acción mediante la exposición de una problemática social⁶. Llamado por otros como activismo audiovisual, este tipo de expresiones y manifestaciones audiovisuales se entienden desde su intención de

⁶ M. Mauro, S. Amado y C. Alonso. “Cine político. Una tradición de intervenciones socioculturales”. *Ciberespacio y resistencias. Exploraciones en la cultura digital*. Buenos Aires. HEKHT Libros, 2012.

registro, denuncia y movilización con miras a lograr cambios en aquellas instancias, por lo general el Estado, causantes de las injusticias señaladas. Entre el compromiso social y la instrumentación política, una generación de cineastas en Argentina, Chile o Bolivia dedicó sus esfuerzos desde fines de la década de los sesenta a cuestionar las narrativas nacionales hegemónicas y proponer lecturas desde la perspectiva de los subordinados, fuesen estas comunidades indígenas, campesinas, disidentes políticos o sectores urbanos pauperizados⁷. Para ello, el recurso a la narración desde las voces de los protagonistas, el efecto realista que produce filmar en el lugar de los hechos y una clara intención política de denunciar estructuras de opresión, formaron parte de los recursos estéticos y narrativos usados y de una apuesta ético-política explícita por denunciar la opresión.

⁷ M. Veliz. “El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica”. *Revista Lindes: Estudios Sociales del Arte y la Cultura* (2010). En línea. Mariano Veliz propone como ejemplos de esta producción inicial que hacía tránsito entre el cine realista, el Nuevo Cine Latinoamericano y el cine militante a: **El coraje del pueblo** (Grupo Ukamau, 1971), película entre documental y ficción que reconstruye la masacre de San Juan, ocurrida en Bolivia en 1967; en **El chacal del Nahueltoro** (Littin, 1969), el asesinato colectivo cometido por un campesino de esa región chilena, se convierte en mecanismo para relatar las injusticias de clase y los efectos del latifundismo en las clases subordinadas mediante una detallada reconstrucción de los hechos en el lugar que sucedieron y recurriendo a documentos históricos; en **La hora de los hornos** (Grupo Cine Liberación, 1968), la historia argentina es narrada por una voz en *off*, en el contexto de las luchas de liberación latinoamericanas.

Videoactivismo Tropical

Muestra de video curada por Fernanda Nogueira

Primera Parte: lunes 23 de noviembre - 12:30 PM
Segunda Parte: viernes 27 de noviembre - 12:30 PM

en la Cinemateca Distrital - Carrera 7 # 22-79

Videoactivismo Tropical presenta producciones de video, ya sea registro de acciones o lenguajes poéticos más experimentales, como signos para hacer visible, leer y difundir transformaciones sociales en excitación furiosa en las esferas públicas de muchas geografías del Sur.



■ Postal digital que circuló para convocar una de las proyecciones que hizo la Cinemateca Distrital en el marco del Festival de arte y cine KUIR, y fotograma de **Videoactivismo tropical**.

Con algunas similitudes, y sobre todo, gracias a la masificación de tecnologías audiovisuales, el audiovisual alternativo y comunitario ha permitido nuevas formas de activismo y acción ciudadana mediante la democratización de la comunicación por la que trabajan una variedad de colectivos y activistas. Junto a su objetivo de transformación social se encuentra el de cuestionar las tendencias mayoritarias de los medios masivos, promoviendo lecturas diferentes de hechos sociales y una recepción crítica de los mismos. Las organizaciones video-activistas son heterogéneas, plurales, relativamente horizontales, con demandas cambiantes y diversas y se encuentran en varios grados de autonomía y autogestión⁸. Parte de su heterogeneidad está en la combinación que hacen entre su objetivo

⁸ M. J. Román. "Mirar la mirada: para disfrutar el audiovisual alternativo y comunitario". *Folios, Revista de la Facultad de Comunicaciones*, 21, 141-164 (2010).

comunicativo alternativo e independiente y la necesidad de organizarse para acceder a recursos y participar en convocatorias, o, en otros términos, en la tensión que se da entre la autonomía y la necesidad de entrar en diálogo con el Estado. Esto se puede observar bien en la gama de organizaciones y colectivos que dinamizan la vida social de comunas, favelas y barriadas en toda la región recurriendo a la cultura, el arte y las tecnologías, como ha sido documentado en extenso, por ejemplo, en los estudios sobre jóvenes latinoamericanos⁹.

Las nuevas tecnologías audiovisuales no solo han ampliado las posibilidades narrativas, sino que también han reconfigurado la idea

⁹ H. Cubides, M. Laverde y C. Valderrama (eds.). *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas identidades*. Bogotá: Universidad Central, Siglo del Hombre Editores, 1998; J. Martín-Barbero. "Jóvenes: desorden cultural y palimpsestos de identidad". En H. Cubides, M. Laverde y C. Valderrama (eds.), *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas identidades* (pp. 22-37). Bogotá: Universidad Central, Siglo del Hombre Editores, 1998b.

misma del espacio público y las formas de estar y participar en él¹⁰. El activismo audiovisual actual se sigue moviendo en las esferas de los territorios tradicionales para el debate político (el barrio, lo local, la comuna, el colectivo, las redes nacionales y transnacionales, las alianzas Sur-Sur) y abre nuevos espacios para la interacción y el conflicto (el ciberespacio, las redes sociales, blogs, foros virtuales y chats). Estos activismos se dirigen hacia un espacio público que rebasa lo “público” establecido por instituciones y un modelo de democracia representativa y al cual se accede mediante una ciudadanía —frágilmente— garantizada por un registro civil. En su aspecto de resistencia, estos activismos crean espacios subterráneos, alternativos e incluso contra-públicos. Sin embargo, el activismo audiovisual no solo produce obras colectivas, sino además obras abiertas, en las cuales la distancia entre productor y espectador es intencionalmente desdibujada, produciendo también espacios públicos fluidos e interactivos, como sucede en los ejercicios de video participativo y pedagógico aplicados a la animación comunitaria¹¹.

¹⁰ L. Blackaller. “Espacio público y participación narrativa en la era digital”. En J. Rodríguez, M. Lorgia y J. Correa (eds.), *Catálogos razonados. Artes mediales: Convergencias y tecnologías* (pp. 32-46). Bogotá: Cinemateca Distrital, IDARTES, 2014. En línea.

¹¹ S. F. Quintas. “El uso pedagógico del video interactivo en la animación comunitaria”. *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*, 9, 178-182 (1997).

El cine es, en estas perspectivas militantes y activistas, instrumento de movilización y articulación de colectivos sociales ante circunstancias particulares. Por lo mismo, depende de las coyunturas y los cursos de las transiciones políticas. Así, con el golpe de Estado de Pinochet, el cine militante chileno fue bruscamente interrumpido y una buena parte de sus realizadores partieron al extranjero, produciendo una variedad de narrativas de exilio¹². Mientras, el cine documental de los años noventa en Argentina, agrupado bajo la denominación de “cine piquetero”, se dedicó a documentar las manifestaciones y formas de resistencia a la llegada del modelo neoliberal al país¹³. En ambos casos, los contextos políticos han enfatizado temáticas y formas de representación particulares y han permitido o dificultado los cursos de las producciones audiovisuales.

Este último ejemplo, el cine piquetero, ilustra bien las ideas de autogestión, solidaridad y micromovilización entre organizaciones de la sociedad civil que caracterizan este tipo de producciones. Además, la forma como el acceso a canales internacionales de exhibición no solo permite poner en escena transnacionales problemáticas locales, sino también

¹² M. Veliz, ob. cit.

¹³ Ejemplo de esta perspectiva, el Grupo de Cine Insurgente: pequeña historia. En línea.



■ Joe Broderick y Rocío Camargo Lamó en la exposición *Homenaje a José Manuel Freydell*, director y creador teatral, fundador del grupo Exfanfarria y autor de 36 obras que incluyen ¡Ay días, Chiqui! (1987). Ciclo Rosa 2014. Corredor de la Cinemateca Distrital. Foto: Carlos Lema.

a generar alianzas y solidaridades. Las producciones del cine piquetero se exhibían inicialmente en sindicatos, centros culturales, comedores populares y gremios de trabajadores de base, en parte como resultado de su conexión con movimientos de base y en parte como reacción al monopolio comercial de los medios¹⁴. De acuerdo con estos autores, a medida que los colectivos de productores se fueron desarrollando, aparecieron redes entre ellos, las cuales se apoyaban tanto en aspectos técnicos y de producción como para la organización de circuitos y festivales. Si bien

¹⁴ C. Dodaro, S. Marino y M. G. Rodríguez. "Normalidad, excepción y oportunidades. Dinámicas cultural y política en el caso del activismo audiovisual (Argentina 2002-2004)". *Laboratorio*, 23 (2010). En línea.

algunos de ellos buscaron formas de acceder a recursos estatales, su tendencia, al menos en esa década, fue la organización en contra o al menos fuera, de las instituciones del Estado. En algunos casos, producciones de estos grupos alcanzaron circuitos internacionales, como el Festival de Cine de Berlín, logrando la atención internacional sobre su situación.

La politización de la experiencia del cine no se da tan solo en los modos mencionados antes. A continuación mencionaré brevemente tres ejemplos de dicha experiencia como agenciamiento político: el llamado "cine indígena", el "cine de mujeres" y el cine relacionado con la diversidad sexual y de género, hoy llamado coloquialmente "cine rosa". Como señalaré más adelante, definir estos modos de relacionar el cine y los movimientos sociales como un género particular, los reduciría a una cuestión de estilo o a la identificación de patrones que los hagan característicos y diferenciables unos de otros. Aún más, correría el riesgo de un cierto esencialismo o sectorización que supondría la preexistencia de una manera propia de producir solo por la pertenencia —a veces impuesta por una perspectiva externa que clasifica— a un determinado colectivo o sujeto político. Como bien señala Pablo Mora para el llamado "cine indígena", empaquetar bajo tal rubro una serie de producciones en el supuesto de tener un mismo conector, corre el

riesgo de servir más a los intereses de las empresas de la industria cultural interesada en ofertar productos cada vez más especializados para públicos diferenciados.

Asumiendo entonces de manera temporal tales modos de empaquetar, para luego desempaquetarlos, me interesa considerar tales denominaciones como proyectos de transformación social y apuestas por la construcción de sujetos políticos, resultado de las luchas por hacerse vidas dignas de ser vividas¹⁵. Los tres ejemplos tienen en común la constante discusión entre la experiencia cinematográfica y las agendas y apuestas de los movimientos sociales que les inspiran. Los tres se preguntan por la forma como quien vive la experiencia del cine se identifica con la obra, las posibilidades que esta brinda (o no) de autodefinirse a través de ella como sujeto particular y como sujeto colectivo. También cuestionan las formas cómo las producciones hegemónicas representan su diferencia y visibilizan (o no) y su singularidad. Sin embargo, cada una politiza el cine y pone en pantalla sus apuestas políticas de modos diferentes. Más aún, cada una se da en medio de debates sobre quién es y para quién es ese sujeto un sujeto colectivo, qué lo hace colectivo y a la vez singular

¹⁵ V. Das. "La subalternidad como perspectiva". En F. Ortega (ed.), *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad* (pp. 195-215). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

y qué hace que su forma de politizar y politizarse con el cine sea diferente de la de otros sujetos políticos.

Cine y políticas públicas

Antes de pasar a la discusión de los tres ejemplos del cine como agenciamiento político, es necesario señalar que la presencia de temas de ciudadanía y derechos en festivales y programaciones de cine se da en el marco de una tendencia en las políticas sociales y culturales del país y, en particular, de Bogotá hacia políticas sociales en perspectiva de derechos y multiculturalidad. Dicha tendencia se puede datar, al menos, desde la década de los noventa, cuando las políticas sociales empiezan a girar en torno a lógicas de restitución y garantía de derechos, en particular de los sectores sociales en mayores condiciones de vulnerabilidad económica y social¹⁶. Esto como respuesta tanto a demandas de movimientos sociales organizados y con capacidad de incidencia en las instituciones y con cambios en la forma como se entienden la ciudadanía y las políticas públicas.

Sobre lo primero, es necesario señalar que las luchas por la dignidad anteceden los discursos de derechos y la conversión de las

¹⁶ C. Corredor Martínez. *La política social en clave de derechos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.



■ Panel: “Conflicto y realidades nacionales. Construcción de guiones y narrativas para el cine” realizado en la Cinemateca Distrital en el marco de la muestra *Ciclo de cine y derechos humanos: después de Tánger, Marruecos hoy*, organizado por ARTEDEA-ONG, Centro CAPAIUC, Consejo Nacional de Derechos Humanos de Marruecos, el Ministerio de Cultura de Colombia y la Cinemateca Distrital con el apoyo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Septiembre, 2015. En la foto de la izquierda: directores, productores y académicos de cine marroquí y colombiano. Foto: Carlos Lema. Foto de la derecha: cartel de programación del Ciclo en el corredor de la Cinemateca. Foto: Juan Santacruz.

demandas de los movimientos sociales en agendas de cambio a ser negociadas con las instituciones. En este sentido, la tendencia a concentrar las demandas de cambio en la concertación con el Estado, resulta siendo relativamente reciente con respecto a movilizaciones sociales que tenían también en los cambios culturales sus motivos de lucha. En el caso bogotano, desde la década de los setenta, formas de asociación en autonomía del Estado y de las prácticas políticas tradicionales convocadas bajo la idea de “alternativas” o “populares”, hicieron de las actividades culturales y artísticas, la comunicación y diversas iniciativas de autogestión su estrategia para formar nuevas identidades sociales

y políticas¹⁷. Si bien las políticas de descentralización y participación representaron un reto para este tipo de organizaciones en las décadas siguientes por el riesgo de cooptar la movilización social, no implicaron su desaparición, sino la aparición de nuevas “arenas de conflicto”, como argumenta Torres. Para el caso de este texto, la cuestión de lo local como espacio de interacción, gestión y debate entre el Estado y la ciudadanía, resulta otro elemento más de contexto para entender el recurso a la cultura como espacio de formación ciudadana.

¹⁷ A. Torres. “Construir ciudadanía desde la acción colectiva. Las organizaciones populares frente a la descentralización en Bogotá”. En J. E. González (ed.), *Ciudadanía y cultura* (pp. 241-287). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Tercer Mundo Editores, 2007.

Ello se expresa, por ejemplo, en la creciente importancia que los Consejos Locales de Cultura han tenido para la participación y presencia de organizaciones y movilizaciones sociales, que desde décadas anteriores venían haciendo de la cultura su motivo y espacio de lucha y agenciamiento.

Sobre lo segundo, temas de inclusión social, reconocimiento y profundización de la ciudadanía, han estado presentes en los planes de desarrollo de la ciudad al menos desde la primera administración de Antanas Mockus (1995-1997), pero con diferentes énfasis. Mientras inicialmente los asuntos de inclusión se veían en relación con la pobreza y la desigualdad económica¹⁸, gradualmente van orientados hacia el reconocimiento de asuntos de interculturalidad, identidad y diversidad y a dar respuesta mediante políticas públicas a las demandas de actores sociales organizados. De la misma forma, gradualmente se va trabajando en las políticas de la ciudad para darle a los derechos culturales, al menos como horizonte, la misma importancia que a los derechos políticos, económicos o sociales.

Tal proliferación de modos de la ciudadanía asociados a luchas globales por la

¹⁸ A. Mockus. "Inclusión, corresponsabilidad y autorregulación". En M. L. Gutiérrez (ed.), *Inclusión social y nuevas ciudadanías. Condiciones para la convivencia y seguridad democráticas* (pp. 23-39). Bogotá: DABS, Universidad Javeriana, 2003.

identidad y a acumulados de trabajo en lo colectivo local, se debe, en parte, a la importancia que asuntos de participación, como mecanismo de expansión de la ciudadanía, venían teniendo desde los años ochenta en diferentes lugares de América Latina¹⁹. Por otra parte, a la tendencia de las últimas administraciones de la ciudad por enfatizar en las políticas sociales y culturales a sectores sociales subordinados y en mayores condiciones de vulnerabilidad o las llamadas "nuevas ciudadanías", como sucedió en la administración de Luis Eduardo Garzón (2004-2007). Es en esta administración, por ejemplo, donde se dan las bases para el "Plan de igualdad de oportunidades para la equidad de género" (2004), que se convertirá posteriormente en la creación del "Sector administrativo mujer y la secretaria de la mujer" (2012) y se firma la "Política pública para la garantía de derechos de gays, lesbianas, bisexuales y transgeneristas y sobre orientaciones sexuales e identidad de género en el Distrito" (2007) y la "Política pública de discapacidad para el Distrito Capital" (2007). Decisiones que llevarán en los

¹⁹ A. Dagnino. *Meanings of citizenship in America Latina*. Brighton: ids, The University of Sussex, 2005; A. Delgado. "Expansión de ciudadanía y construcción democrática". En M. L. Gutiérrez (ed.), *Inclusión social y nuevas ciudadanías. Condiciones para la convivencia y seguridad democráticas* (pp. 195-210). Bogotá: DABS, Universidad Javeriana, 2003; L. T. Gómez de Mantilla. "¿Política de participación o participación política?". En Y. Puyana (ed.), *La política social en los 90. Análisis desde la universidad* (pp. 119-132). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1994.

años siguientes a una especie de reacción en cadena²⁰ de políticas públicas con la intención de dar respuesta a las demandas y necesidades de una serie de colectivos y sectores sociales particulares, que tendrán efectos en los diferentes sectores administrativos de la ciudad, incluyendo el sector cultura.

Esta proliferación de políticas públicas diferenciales, con sus respectivos efectos en la gestión pública, ha representado un cambio para la administración y para la ciudad misma. La inclusión de los derechos étnicos en las dinámicas sociales, culturales y administrativas de la ciudad ha implicado un reto tanto para la forma como se piensa lo étnico, como

²⁰ Las siguientes disposiciones dan cuenta de cómo se va expandiendo la noción de diversidad y diferencia en las políticas de la ciudad, que actualmente se viene conociendo como "enfoque diferencial" en las políticas públicas: Decreto 403 de 2008, "por el cual se modifica el Decreto 151 del 21 de mayo de 2008, en relación con la orientación y coordinación del Plan de Acciones Afirmativas para los afrodescendientes residentes en Bogotá, D. C."; Decreto 345 de 2010, "por medio del cual se adopta la Política Pública Social para el envejecimiento y la vejez en el Distrito Capital"; Decreto 543 de 2011, "por el cual se adopta la Política Pública para los pueblos indígenas en Bogotá, D. C."; Decreto 544 de 2011, "por el cual se adopta la Política Pública de y para la adultez en el Distrito Capital"; Decreto 545 de 2011, "por medio del cual se adopta la Política Pública para las familias de Bogotá, D. C."; Decreto 554 de 2011, "por el cual se adopta la Política Pública Distrital para el reconocimiento de la diversidad cultural, la garantía, la protección y el restablecimiento de los derechos de la población raizal en Bogotá y se dictan otras disposiciones"; Decreto 582 de 2011, "por el cual se adopta la Política Pública Distrital para el grupo étnico rom o gitano en el Distrito Capital y se dictan otras disposiciones". Esto sin contar las políticas públicas de juventud y de infancia, que tienen una historia propia, paralela a estas cuestiones de diversidad y reconocimiento, y de más larga duración.

la forma en que las instituciones entienden la pertenencia a la ciudad y el territorio²¹. Señalan Mosquera y Zambrano, el multiculturalismo con que se han pensado estas políticas ha venido transformando la forma con que las entidades se relacionan con las ciudadanías. Incluso, el multiculturalismo tiene potenciales aún por explorar, como argumenta Claudia Mosquera. Sin embargo, en su uso acrítico, prescriptivo y con frecuencia enunciativo de diferencias, limita en su capacidad de cambio. A lo anterior habría que agregar que colectivos y organizaciones también aprenden la gramática multicultural y de derechos que proponen las instituciones, la apropian y resignifican.

Resumiendo hasta el momento, la presencia de ciclos sobre el cine, los movimientos sociales, la diversidad y los derechos, se pueden entender como la confluencia, sin duda creativa y conflictiva, de las tendencias de larga duración mencionadas inicialmente para hacer del cine un mecanismo de movilización política, por lo común en resistencia al Estado y lo institucional; las iniciativas comunitarias y de base social que han recurrido a lo audiovisual

²¹ C. Mosquera. "Acá trabajamos con los negritos'. Logros y retos de la implementación del multiculturalismo y de las ciudadanías diferenciadas en Bogotá". En R. Uprimmy y L. M. Sánchez (eds.), *Derechos culturales en la ciudad* (pp. 157-184). Bogotá: Alcaldía Mayor, DeJusticia, 2011; M. Zambrano. "Políticas del lugar: multiculturalismo, ciudadanía y etnicidad". En R. Uprimmy y L. M. Sánchez (eds.), *Derechos culturales en la ciudad* (pp. 141-156). Bogotá: Alcaldía Mayor, DeJusticia, 2011.

como forma de activismo, algunas de ellas en relación fluctuante con lo institucional, por la tensión entre autogestión y acceso a recursos; las respuestas que desde políticas sociales y culturales las instituciones hacen a las demandas de movimientos y movilizaciones sociales, y la forma como se implementan las nociones como la profundización de la democracia y la ciudadanía participativa, el reconocimiento de la diversidad cultural en la ciudad. Todo esto en un contexto de politización del cine y de uso del cine como mecanismo para formar audiencias y sujetos políticos.

Cine indígena

Que los pueblos y comunidades indígenas han estado en el cine es un hecho incuestionable para quienes crecimos viendo las *westerns* de “indios y vaqueros”. Su presencia está en la esencia del cine etnográfico y al origen del cine documental, desde **Nanuk el Esquimal** (Nanook of the North, Flaherty, 1922). La cuestión que ha estado al centro del debate, es cómo han sido representados, para qué tipo de perspectiva y con qué resultado²². De Australia y Nueva Zelanda, de Canadá a la Patagonia, las comunidades indígenas han usado y redefinido la experien-

²² Para el caso del cine indígena en Colombia, existe ya un acumulado de publicaciones al respecto. Los *Catálogos razonados, Daupará. Muestra de cine y video de los pueblos indígenas en Colombia* (2013), ofrecen una descripción de producciones recientes y debates al respecto.

cia del cine como parte de sus procesos de organización y resistencia a las hegemonías políticas y culturales. Por ejemplo, *Video Nas Aldeias* fue fundado en 1986 como una iniciativa para fortalecer las luchas y los procesos identitarios de comunidades indígenas en Brasil (www.videonasaldeias.org.br), mediante la formación como realizadores de cine. Como otras experiencias similares con comunidades campesinas o urbanas marginalizadas, la iniciativa empezó distribuyendo cámaras en las comunidades y produciendo e intercambiando materiales entre las comunidades hasta volverse una escuela de formación y centro de producción.

El asunto, sin embargo, no se limita a un uso, entrenamiento o apropiación por comunidades indígenas de este tipo de tecnologías. El cine producido por pueblos indígenas puede ser también una forma de resistencia cultural al cuestionar los estereotipos con que se les representa, al denunciar y exponer temáticas sociales de su interés o al usar lenguas que han sido subvaloradas e incluso prohibidas²³. Aún más, como afirma Pablo Mora²⁴, la producción audiovisual

²³ A. C. Talens. “Cine indígena y resistencia cultural”. *Chasqui. Revista latinoamericana de comunicación*, 84, 50-56 (2003).

²⁴ P. Mora. “Introducción”. En P. Mora (ed.), *Poética de la resistencia. El video indígena en Colombia* (pp. 15-24). Bogotá: Cinemateca Distrital, 2015.



■ Cubiertas de los libros que ha editado la Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES sobre cine y video indígena y que fueron publicados entre 2012 y 2015.

indígena es política, y no solo aquella de tipo denuncia, sino por el acto de toma de una voz y una imagen oculta o subordina para la mayoría del país. A esto hay que agregar que, desde las cosmovisiones indígenas, asuntos que están al centro de la producción de cine como la imagen, la palabra o la comunicación tienen sentidos propios. Desde la cultura Nasa, Gustavo Ulcué²⁵ explica la imagen en movimiento desde sus ideas sobre la comunicación como parte de la vida, el territorio, la cotidianidad y la vida comunitaria; mientras Daniel Maestre y Ketty Fuentes²⁶ la conec-

tan con las formas de la tradición oral y la memoria del pueblo Kankuamo, cuestionando ambos ejemplos divisiones entre lo lúdico y lo cotidiano, entre lo estético y lo político, lo individual y lo colectivo.

Usando términos comunes a otras movilizaciones sociales, se diría que este es un ejercicio de autoempoderamiento que no se limita a un mero acto de reacción a una experiencia de opresión, como comúnmente se entiende la resistencia. Más bien, implica la creación de formas de contarse, de imaginar y representar, de soñar y fantasear que hablan de un agenciamiento político productor y producido por un sujeto social particular. En esto, el componente comunitario de estas producciones lo diferencia de la idea de creación como una inspiración individual y excepcional o de un trabajo asumido grupalmente. Sin

²⁵ G. Ulcué. "Espiritualidad, política e imagen en movimiento del pueblo nasa". En P. Mora (ed.), *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia* (pp. 103-132). Bogotá: Cinemateca Distrital, 2015.

²⁶ D. Maestre y K. Fuentes. "'Antes uno solo escuchaba y aprendía de forma distinta': reflexiones sobre la memoria audiovisual del pueblo Kankuamo". En P. Mora (ed.), *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia* (pp. 133-140). Bogotá: Cinemateca Distrital, 2015.

reproducir una visión idílica de la “comunidad” aplicada a lo indígena, se trata de producciones que vehiculan utopías y acciones emancipadoras de movimientos étnicos²⁷.

Las movilizaciones indígenas en Colombia a fines de la primera década de este siglo son consideradas como un detonante de nuevas formas de comunicación audiovisual indígena. A partir de ellas se inicia un crecimiento exponencial de la producción audiovisual por parte de los pueblos indígenas. Daupará, el festival de cine indígena en Colombia surge como una iniciativa de comunicadores indígenas, activistas y documentalistas por crear un escenario de exhibición periódica y de diálogo entre realizadores y público en un contexto de relativo desconocimiento nacional de las movilizaciones indígenas de los años recientes. Dicha muestra contó desde el principio con el apoyo de la Cinemateca Distrital²⁸.

Para los objetivos de este texto, resalto algunas de las características de este festival. Desde su inicio, el evento combinó la presentación de producciones nacionales con espacios

para el encuentro e intercambio de saberes. A partir del 2009 se hizo una convocatoria pública que permitió evidenciar el interés y la creciente producción nacional e internacional sobre el tema y sirvió como mecanismo para incentivar la producción. Desde el 2010, las exhibiciones también se han ido descentralizando de las salas de cine hacia espacios públicos no convencionales como parques y calles y hacia las comunidades y resguardos indígenas. En el 2011 se hizo una apuesta por involucrar a las comunidades indígenas de Bogotá y realizar muestras itinerantes en la ciudad. Con los años, las diferentes versiones del festival se han convertido no solo en espacio de encuentro, sino también en oportunidad para crear y consolidar redes. Para el 2012, el festival contó, además, con un espacio propio para que las mujeres indígenas discutieran y presentaran sus productos.

Señalo estas características para introducir una cuestión que seguiré desarrollando en los dos ejemplos siguientes. Sin duda, como cualquier experiencia sostenida, estas experiencias, tanto las promovidas por grandes alianzas de actores de Estado y de sociedad civil, como las que vienen más de instituciones de gobiernos locales, producen lecciones aprendidas y van acumulando conocimientos. Además, como señalé antes, y siguiendo las contribuciones de quienes han trabajado en

²⁷ P. Mora. “Introducción”. En P. Mora (ed.), *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia* (pp. 15-24). Bogotá: Cinemateca Distrital, 2015.

²⁸ R. Villanueva y A. Guerrero. “Para ver más allá. Reseña histórica de Daupará”. En P. Mora (ed.), *Daupará. Muestra de cine y video de los pueblos indígenas en Colombia* (pp. 49-62). Bogotá: Cinemateca Distrital, 2013.



■ Indígena Nasa en la premiere del documental **Tierras tomadas** (Amandine D'elia, 2015) en la Cinemateca Distrital. Foto: Entrelazando.

extenso el tema del cine indígena, este permite acceder a otros conocimientos, a otras formas de representar y contar. Con el ejemplo anterior, sugiero observar estos festivales y ciclos como trabajos de la memoria²⁹ mediante la creación de un espacio de encuentro, tal vez efímero, no localizado o multilocalizado en que se crean y circulan “conocimientos activistas”, conocimientos surgidos de prácticas de transformación social³⁰.

Cine de mujeres

En el cine de mujeres una contradicción —en apariencia— ha permeado los debates:

²⁹ F. Haug. *Female sexualization: A collective work of memory*. London: Verso, 1987; K. E. Till. “Artistic and activist memory-work: Approaching place-based practice”. *Memory Studies*, 1(1), 99-113 (2008). doi:10.1177/1750698007083893.

³⁰ S. Maddison y S. Scalmer. *Activist wisdom: Practical knowledge and creative tension in social movements*. Sydney: UNSW Press, 2006.

sabiendo que las representaciones hegemónicas del cine, y por extensión del arte, tienden a reproducir las relaciones de dominación sobre las mujeres, ¿cómo usar ese lenguaje para los intereses de las mujeres como sujeto político? Se trata de una pregunta central en los feminismos y presente en otros debates, como la relación con el Estado (“¿cómo formar parte del Estado si este es expresión evidente del patriarcado y el privilegio masculino?”). Así, señala Teresa de Lauretis³¹ que el feminismo, al menos en su versión angloamericana, ha explorado varias formas de relacionarse con el cine. Por una parte, un interés en afectar los contenidos y la forma como se representan a las mujeres y sus luchas en las obras cinematográficas, y por otra, un interés en usar el lenguaje cinematográfico para desarrollar una “estética femenina”. Para ella, sin embargo, tal búsqueda de un marcador “femenino” en la experiencia cinematográfica es una trampa. En lugar de pensar cuál sería tal “estética femenina”, De Lauretis propone más bien revisar y mantener una mirada crítica a la idea misma de estética que subyace a la producción cinematográfica, a las formas de la producción, la circulación o la exhibición, como objetivo del cine de mujeres. El resultado sería, de acuerdo con ella, que todos

³¹ T. de Lauretis. “Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista”. Trad. de Beatriz Olivier. *Feminaria*, VI, 10, 1-12 (1996). En línea.

de la homosexualidad masculina, han formado parte del cine desde sus primeras épocas. Y como en los casos ya comentados, dichas representaciones han contribuido a mantener formas de dominación y exclusión mediante la reproducción de estereotipos y la reiteración de ordenamientos sociales, como los basados en la heterosexualidad como norma. Hay en parte de estas producciones no solo una intención de denuncia del heterosexismo y el binarismo de género, sino también de facilitar la construcción de identidades, redes y de sentidos de pertenencia a colectivos definidos por una experiencia compartida del género y la sexualidad.

El uso del cine como forma de movilización y acción colectiva ha ido a la par de los movimientos de liberación homosexual. El cine también ha sido usado a manera de “caballo de Troya” para introducir en medios masivos de comunicación otras representaciones de la homosexualidad más acordes con agendas de movimientos de liberación y luchas identitarias, como sucedió en el caso de las primeras producciones en el período de la transición a la democracia en España³³. Este recurso de tipo educativo sigue la tendencia

de movimientos identitarios de corte angloamericano a producir “imágenes positivas” de grupos marginalizados ante la proliferación de imágenes “negativas” en los medios masivos. Sin embargo, resulta problemático al producir a la vez representaciones normalizadas de la homosexualidad –en particular de la masculina– para generar aceptación.

Desde el punto de vista de usos y apropiaciones, la organización de ciclos y exhibiciones de cine relativamente informales, incluso caseras, ha sido un elemento de articulación, encuentro y formación de sentidos de pertenencia. Así se puede observar para el caso colombiano en publicaciones gay de los años ochenta, en las cuales se convocaba a observación y discusión de cine de temática homosexual masculina, particularmente de procedencia norteamericana³⁴. Algunos de estos espacios no solo fueron sostenidos en el tiempo durante los años noventa, sino que, además, lograron presencia en salas alternas destinadas a la exhibición de cine que no entraba a los circuitos comerciales. Redes de encuentro, socialización e intercambio de información, fueron facilitadas por esta experiencia colectiva de la observación del cine.

³³ Ejemplo de ello sería **Los placeres ocultos** (Eloy de la Iglesia, 1976), el cual hay que entenderlo tanto en el contexto de transición a la democracia, en la influencia del activismo homosexual masculino en el autor y en los usos que colectivos activistas hicieron de la obra como instrumento educativo y de concientización.

³⁴ J. F. Serrano-Amaya. “El olvido recobrado: sexualidad y prácticas radicales en el Movimiento de Liberación Homosexual en Colombia”. *Revista CS*, 10, 19-54 (2012).

El cruce entre la producción de cine con temática *queer* y el activismo se puede encontrar en nuestro contexto con la emergencia de nuevas generaciones de activistas formados tanto en las luchas por derechos como en agendas de transformación social y cultural, amplias en los primeros años del presente siglo. Ejemplo de ello es el colectivo Mujeres al Borde, el cual ha realizado producciones audiovisuales orientadas a cuestionar las normas del género y la sexualidad y a proponer perspectivas no solo orientadas a la demanda de derechos, sino también a lo lúdico, el placer y lo transgresor. Mujeres al Borde ha desarrollado una Escuela Audiovisual que ha recorrido varios países latinoamericanos, promoviendo la formación y realización, con frecuencia autogestionada, de videos y cortometrajes (www.mujeresalborde.org). En esto, Mujeres al Borde ha adoptado la noción de “artivismo”, una propuesta que no busca un uso instrumental del arte para objetivos activistas, sino que hace del arte acción y transformación y del activismo una experiencia estética. En entrevista con una de sus fundadoras, Ana Lucía Ramírez señala que su perspectiva posfeminista les brinda herramientas teóricas y políticas para cuestionar los binarismos del género y la sexualidad, desde una acción transformadora de los cuerpos y los



■ Cartel del Festival internacional de arte & cine KUIR, que tuvo a la Cinemateca Distrital como una de sus sedes. Noviembre, 2015.

deseos³⁵. Su estilo y género, como señala una de sus directoras en la misma entrevista, se distancia de las representaciones centradas en la victimización de las personas, por ejemplo de las personas *trans*, y más enfatiza sus memorias individuales como memorias políticas que, al ser contadas y representadas interpe-lan y abren diálogos con sus audiencias.³⁶

Puntos en común y diferencias

Varios elementos caracterizan estas experiencias del cine. Se trata de una producción

³⁵ J. A. P. Peña. “Escuela audiovisual al borde: artivismo contrasexual en América del Sur”. *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación*, 85, 1-8 (2013). En línea.

³⁶ Más sobre Mujeres al borde en “Conversación al Borde” por Alejandro Jaramillo en: *Cuadernos de cine colombiano*, no. 23. *Cine y política*. (pp. 158-175) Bogotá: Cinemateca Distrital, IDARTES, 2015.

que antecede y rebasa el momento de la exposición al producto cinematográfico. En iniciativas como el cine comunitario o el cine indígena, las comunidades negocian los usos de las tecnologías, sus objetivos y los efectos de los productos mucho antes de iniciar la producción misma y mantienen tales debates más allá de los límites de la realización de un producto determinado. En ello, dialogan con el llamado de atención que los estudios sobre la comunicación en América Latina venían haciendo desde hace décadas, al entender el proceso comunicativo como una producción cultural en donde las tecnologías, los medios y los productos forman parte de una serie de mediaciones de significados, sentidos y formas de acción política³⁷. Pero también hacen evidente prácticas de producción cultural propias que cuestionan las lógicas y principios mismos de la producción cinematográfica, como también hace el cine de mujeres en su apuesta política.

Si bien se mencionó inicialmente una conexión con el cine militante y el activismo audiovisual, limitar la definición de estas expresiones artísticas solo a su dimensión de denuncia o crítica a las instituciones, organizaciones y corporaciones en posiciones de poder, sería reductivo, así como lo es leer tales

prácticas culturales solo como un uso, particularmente intencionado, de una tecnología. Hay en ellas también dimensiones creativas, estéticas y de goce que no tienen tan solo una intención de documentación, denuncia o crítica. Aún más, son prácticas que permiten y dan cuenta de la formación de sujetos colectivos y de sentidos de pertenencia e identidad.

Una parte del cine indígena, del cine de mujeres o del cine rosa, como el cine militante y cine activista, ha tenido una conexión con lo documental, en la medida que dan cuenta de hechos, experiencias, voces y perspectivas con frecuencia ignoradas intencionalmente por las industrias y las hegemonías culturales. En buena medida son ejercicios que retan las “políticas de no-saber”³⁸ sobre determinados hechos, aquellas formas de producir conocimiento, historia y memoria que, aun con evidencia, ignoran determinadas perspectivas. Por ello, el constante llamado que esas formas-otras de mirar y hablar hacen para enunciarse en “su propia voz”. Y por lo mismo, las referencias a nociones como la “concientización”, que explícita o implícitamente subyacen a estas producciones y que remiten a temas como la educación popular, la comunicación alternativa, la creación de grupos de acción comunitaria o la investigación-acción,

³⁷ J. Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello, 1998a.

³⁸ C. Nordstrom. “Wars and invisible girls, shadow industries, and the politics of not-knowing”. *International Feminist Journal of Politics*, 1(1), 14-33 (1999).

propias a movimientos de transformación social desde, al menos, la década de los setenta.

Sin embargo, propongo ver en estos ejercicios de producción audiovisual, menos un ejercicio de creación de verdad histórica y más un tipo de testimonio producto de un conocimiento experto particular. Si bien en los ejemplos mencionados están voces e imágenes de sujetos parte de los colectivos interpelados e imaginados, ver tales relatos y compilaciones como versión correcta y verdadera, asume una ilusión de transparencia y autenticidad que requiere ser cuestionada. A la vez, verles desde tal pretensión les hace una demanda de ajuste a una supuesta realidad que no se hace a otros productos y géneros cinematográficos. Se trata, más bien, de un tipo de relato *testimonial*, en el cual no hay que buscar verdad histórica o ajuste a los hechos sino, como propone Beverly, ver en este tipo de testimonios un cierto arte y estrategia para formar memorias subordinadas³⁹. Desde otra perspectiva, autoras feministas⁴⁰ o investigadores *queer*⁴¹ usan la producción de historias orales y relatos testimoniales individuales y colectivos

³⁹ J. Beverly. "Testimonio, subalternity, and narrative authority". In N. K. Denzin y Y. S. Lincoln (eds.), *Handbook of qualitative research*, 2nd ed. (pp. 555-565). Thousand Oaks: Sage Publications, 2000.

⁴⁰ F. Haug. *Female sexualization: A collective work of memory*. London: Verso, 1987.

⁴¹ M. Epprecht. *Hungochani: The history of a dissident sexuality in southern Africa*. Montreal, Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2004.



■ Presentación del monólogo *¡Ay días, Chiqui!* (José Manuel, Freydehl 1987) en la inauguración del Ciclo Rosa 2014 en la Cinemateca Distrital. En la foto: Alejandro Jaramillo. Foto: Claudia Palacio.

no para obtener información, sino como procesos de coalición, expresión, empoderamiento, reflexividad y organización colectiva.

En los ejemplos, se trata de una producción asociada a un sujeto político que es tanto punto de partida —quien produce, como aquel que es interpelado— el sujeto que se espera producir con el proceso de mediación cultural. Lo colectivo entonces, de cierta forma prima sobre lo individual, no solo en la cuestión de autoría, como sucede para el caso del cine sin autor⁴². Al ser una producción

⁴² A. M. S. Valdellós. *Pedagogías visuales radicales: prácticas de cine colectivo y cine sin autor como herramienta pedagógica*. Paper presented at the Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: Comunicación, control y resistencias, 2012.

hecha por y para formar sujetos políticos, no busca tan solo una experiencia de goce e interpelación individual y, por ende, explora formas de exhibición como las calles, los espacios comunitarios, el Internet y otros fuera de los circuitos de las salas de cine privadas, como se mencionó para los tres casos. Por eso, la importancia de los espacios pero también de los públicos que se convocan y forman.

Si bien los tres ejemplos mencionados muestran un creciente ingreso a públicos y audiencias amplias y no necesariamente integrantes de los colectivos desde los que se enuncia, también han creado públicos alternativos y subterráneos. El tema de los espacios contra-públicos ha sido ampliamente desarrollado en las teorías feministas en su crítica a lo público y la política, como un espacio esencialmente masculino y reproductor del patriarcado⁴³. También se ha discutido en las teorías *queer* al señalar cómo en la experiencia de grupos subordinados por su vivencia del género y la sexualidad no solo se crean espacios subterráneos de encuentro y socialización, sino también espacios y tiempos no marcados por los ritmos de la producción, la reproducción y los ritmos que

43 N. Fraser y T. Ruiz. "Repensar el ámbito público: una contribución a la crítica de la democracia realmente existente". *Debate feminista*, 23-58 (1993).

impone la heterosexualidad normativa⁴⁴. Un elemento común en ambas perspectivas es la crítica de cómo lo público está jerarquizado, sectorizado distribuido en niveles que mantienen a unos sujetos al margen o excluidos del acceso que otros gozan. Por ello, las búsquedas e iniciativas que aquellos hacen para crearse un espacio propio y cuestionar los privilegios de quienes hacen un uso automático de lo público.

Sin embargo, en las tres experiencias señaladas también hay diferencias en los lugares de enunciación, los sentidos colectivos y los proyectos de transformación social que conllevan. Aún más, el empaquetamiento de tales producciones dentro de los rubros "indígena", "de mujeres" o "rosa" es no solo poroso sino también artificial. Mujeres lesbianas, bisexuales y trans realizan producciones audiovisuales con narrativas, estéticas y apuestas políticas diferenciadas del cine gay. El cine producido por mujeres en su objetivo de contribuir a la formación del sujeto mujer como sujeto político y a evidenciar el efecto que tienen las estructuras de género en la inequidad de las mujeres, tienden a basarse en principios de las pedagogías y las políticas feministas. Un aspecto de tales pedagogías es el énfasis en relaciones horizontales en la

44 J. Halberstam. *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press, 2005; M. Warner. "Publics and counterpublics". *Public Culture*, 14(1), 49-90 (2002).

producción de saberes y la promoción de procesos de construcción colectiva sobre ejercicios individuales. En ello, dialoga más con formas de producción similares a las del cine indígena, que a las que usan hombres homosexuales y activismos gay en sus producciones. A la vez, mujeres indígenas vienen desarrollando propuestas audiovisuales propias como parte de las alianzas y conexiones con otros grupos de mujeres, sin que eso implique una ruptura o separación con el resto de sus comunidades.

En conclusión: ciclos y programaciones como mediación cultural

La Cinemateca Distrital ha incorporado y creado condiciones para el desarrollo de estas iniciativas de varias formas. Sugiero considerar tales ejercicios no solo como una juiciosa curaduría y selección temática de productos audiovisuales, sino también como ejercicios de formación de públicos y de ciudadanía. Las programaciones, ciclos organizados y festivales apoyados por la Cinemateca contribuyen a darle forma a tales temas como parte de las agendas sociales y públicas. En ese sentido, son también propuestas de cambio.

Observando la programación reciente de la Cinemateca Distrital, se encuentran varias de estas acciones y estrategias:

- La Cinemateca Distrital ha asumido la coordinación, realización de buena parte de la financiación del Ciclo Rosa, una de

las muestras más sostenidas en la región sobre temas de diversidad sexual y de género. Ciclo Rosa inició como una alianza entre agencias de cooperación cultural, entidades públicas y académicas de Bogotá, Medellín y otras ciudades del país. La Cinemateca Distrital actualmente lidera el proyecto, ha producido reflexiones y documentaciones del proceso y mantiene su esencia de ser espacio de encuentro, debate y goce de producciones nacionales e internacionales al respecto. Además, ha impulsado la producción de cortos y videos al hacer convocatorias públicas para la presentación de la aún limitada, pero creciente producción local en el tema.

- La Cinemateca Distrital también ha trabajado en alianza con festivales establecidos para integrarles en su programación y participar en su puesta en marcha, como ha sucedido con Daupará y la Muestra Itinerante de Cine en Femenino.
- La Cinemateca también ha incorporado estos temas y contenidos en diferentes momentos de su programación, facilitando la pluralidad de lecturas a una misma obra y “contaminando” las clasificaciones usuales en géneros o temáticas.

Un asunto más difícil de medir es el resultado, en términos de cambio cultural y contribución al desarrollo de agendas sociales,

que se ha dado por efecto de estas programaciones, apoyos y realizaciones de eventos y actividades sobre estos temas. Suponer una relación directa o causal entre esta expresión de la gestión pública y los cambios culturales en la ciudad, sería ingenuo y reductivo. Además, no contamos con estudios de recepción, de audiencias o encuestas a los públicos asistentes que nos permitan identificar con mayor claridad de qué tipo y dimensión ha sido tal contribución. Lo que sí se puede afirmar, es que estas iniciativas, en particular la apuesta por dar cabida y promover el debate de estos temas, están ya en la vida de la ciudad y en su agenda de apreciación cinematográfica. Es, en parte, responsabilidad de las ciudadanías que nos hemos ido formando en estas iniciativas que no solo se sostengan, sino que también se las fomente, fortalezca y diversifique. Finalmente, ellas han sido fruto de esfuerzos de colectivos, organizaciones, gestores y aliados, instituciones que hemos formado unos públicos más cercanos a la diversidad de la ciudad y a una ciudadanía diversificada. // // // // //

Referencias

- Beverly, J. (2000). “Testimony, subalternity, and narrative authority”. In N. K. Denzin, and Y. S. Lincoln (eds.), *Handbook of qualitative research*, 2nd ed. (pp. 555-565). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Blackaller, L. (2014). “Espacio público y participación narrativa en la era digital”. En J. Rodríguez, M. Lorgia, y J. Correa (eds.), *Catálogos razonados: Artes mediales. Convergencias y tecnologías* (pp. 32-46). Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Bonfil Batalla, G. (1981). “Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural”. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 103.
- Corredor Martínez, C. (2010). *La política social en clave de derechos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Cubides, H., Laverde, M., y Valderrama, C. (eds.) (1998). *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas identidades*. Bogotá: Universidad Central, Siglo del Hombre Editores.
- Dagnino, A. (2005). *Meanings of citizenship in America Latina*. Brighton: IDS, The University of Sussex.
- Das, V. (2008). “La subalternidad como perspectiva”. En F. Ortega (ed.), *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad* (pp. 195-215). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- De Lauretis, T. (1996). “Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista”. Trad. de Beatriz Olivier. *Feminaria*, VI, 10, 1-12.

- Delgado, A. (2003). "Expansión de ciudadanía y construcción democrática". En M. L. Gutierrez (ed.), *Inclusion social y nuevas ciudadanías. Condiciones para la convivencia y seguridad democráticas* (pp. 195-210). Bogotá: DABS, Universidad Javeriana.
- Dodaro, C., Marino, S., y Rodríguez, M. G. (2010). "Normalidad, excepción y oportunidades. Dinámicas cultural y política en el caso del activismo audiovisual (Argentina 2002-2004)". *Laboratorio*, 23.
- Epprecht, M. (2004). *Hungochani: The history of a dissident sexuality in southern Africa*. Montreal, Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- Fraser, N., y Ruiz, T. (1993). "Repensar el ámbito público: una contribución a la crítica de la democracia realmente existente". *Debate feminista*, 23-58.
- Gómez de Mantilla, L. T. (1994). "¿Política de participación o participación política?". En Y. Puyana (ed.), *La política social en los 90. Análisis desde la universidad* (pp. 119-132). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press.
- Haug, F. (1987). *Female sexualization: A collective work of memory*. London: Verso.
- Maddison, S., y Scalmer, S. (2006). *Activist wisdom: Practical knowledge and creative tension in social movements*. Sydney: UNSW Press.
- Maestre, D., y Fuentes, K. (2015). "‘‘Antes uno solo escuchaba y aprendía de forma distinta’’: reflexiones sobre la memoria audiovisual del pueblo Kankua-mo". En P. Mora (ed.), *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia* (pp. 133-140). Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Martín-Barbero, J. (1998a). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello.
- Martín-Barbero, J. (1998b). "Jóvenes: desorden cultural y palimpsestos de identidad". En H. Cubides, M. Laverde, y C. Valderrama (eds.), *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas identidades* (pp. 22-37). Bogotá: Universidad Central, Siglo del Hombre Editores.
- Mauro, M., Amado, S., y Alonso, C. (2012). "Cine político. Una tradición de intervenciones socioculturales". *Ciberspacio y resistencias. Exploraciones en la cultura digital*. Buenos Aires. HEKHT Libros.
- Melero, A. (2011). "Educación y liberación homosexual en el cine del tardofran-



De Lauretis



Dodaro



Peña



Veliz

quismo”. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 44, 61-75.

- Mockus, A. (2003). “Inclusión, corresponsabilidad y autorregulación”. En M. L. Gutiérrez (ed.), *Inclusión social y nuevas ciudadanías. Condiciones para la convivencia y seguridad democráticas* (pp. 23-39). Bogotá: DABS, Universidad Javeriana.
- Mora, P. (2015). “Introducción”. En P. Mora (ed.), *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia* (pp. 15-24). Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Mosquera, C. (2011). “‘Acá trabajamos con los negritos’. Logros y retos de la implementación del multiculturalismo y de las ciudadanías diferenciadas en Bogotá”. En R. Uprimmy, y L. M. Sánchez (eds.), *Derechos culturales en la ciudad* (pp. 157-184). Bogotá: Alcaldía Mayor, DeJusticia.
- Nordstrom, C. (1999). “Wars and invisible girls, shadow industries, and the politics of not-knowing”. *International Feminist Journal of Politics*, 1(1), 14-33.
- Peña, J. A. P. (2013). “Escuela audiovisual al borde: artivismo contrasexual en América del Sur”. *Razón y Palabra. Primera revista electrónica en iberoamérica especializada en comunicación*, 85, 1-8.
- Quintas, S. F. (1997). “El uso pedagógico del video interactivo en la animación comunitaria”. *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 9, 178-182.
- Rogin, M. (1985). “‘The sword became a flashing vision’: DW Griffith’s the birth of a nation”. *Representations*, 150-195.
- Román, M. J. (2010). “Mirar la mirada: para disfrutar el audiovisual alternativo y comunitario”. *Folios, Revista de la Facultad de Comunicaciones*, 21, 141-164.
- Serrano-Amaya, J. F. (2012). “El olvido recobrado: sexualidad y prácticas radicales en el Movimiento de Liberación Homosexual en Colombia”. *Revista CS*, 10, 19-54.
- Talens, A. C. (2003). “Cine indígena y resistencia cultural”. *Chasqui. Revista latinoamericana de comunicación*, 84, 50-56.
- Till, K. E. (2008). “Artistic and activist memory-work: Approaching place-based practice”. *Memory Studies*, 1(1), 99-113. doi:10.1177/1750698007083893.
- Torres, A. (2007). “Construir ciudadanía desde la acción colectiva. Las organizaciones populares frente a la descentralización en Bogotá”. En J. E. González (ed.), *Ciudadanía y cultura* (pp. 241-287). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Tercer Mundo Editores.

Ulcué, G. (2015). “Espiritualidad, política e imagen en movimiento del pueblo nasa”. En P. Mora (ed.), *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia* (pp. 103-132). Bogotá: Cinemateca Distrital.

Valdellós, A. M. S. (2012). *Pedagogías visuales radicales: prácticas de cine colectivo y cine sin autor como herramienta pedagógica*. Paper presented at the Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: Comunicación, control y resistencias.

Veliz, M. (2010). “El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica”. *Revista Lindes: estudios sociales del arte y la cultura*.

Villanueva, R., y Guerrero, A. (2013). “Para ver más allá. Reseña histórica de Daupará”. En P. Mora (ed.), *Catálogos razonados. Daupará. Muestra de cine y video de los pueblos indígenas en Colombia* (pp. 49-62). Bogotá: Cinemateca Distrital.

Warner, M. (2002). “Publics and counterpublics”. *Public Culture*, 14(1), 49-90.

Zambrano, M. (2011). “Políticas del lugar: multiculturalismo, ciudadanía y etnicidad”. En R. Uprimmy, y L. M. Sánchez (eds.), *Derechos culturales en la ciudad* (pp. 141-156). Bogotá: Alcaldía Mayor, DeJusticia.



■ Presentación de KUIR Bogotá, Festival internacional de arte & cine queer. Cinemateca Distrital, 2015. Foto: J. Alexandra Rodríguez.



■ //// Inauguración de la Cita con el Cine Latinoamericano, CICLA 2015. Foto: Claudia Palacio. //// Proyección de **Prometeo deportado** (Fernando Miele, Ecuador, 2009) película que inauguró la CICLA 2014. Foto: J. Alexandra Rodríguez.

La inmensidad

Un breve recorrido para llegar al cine latinoamericano contemporáneo

LUISA FERNANDA **GONZÁLEZ VALENCIA**

Resumen

Este texto plantea una línea cronológica de lo que ha sido el cine latinoamericano desde los años setenta y lo que ocurre tras la caída del sueño socialista, para pensar en la posmodernidad latinoamericana. El eje transversal de este análisis y cronología es el interés social del cine realizado en este lado del mundo: sus deseos por narrar un contexto y las luchas de lo propio que se han mantenido vigentes, pero experimentando interesantes transformaciones. El acceso a la tecnología de nuevos actores y territorialidades, el Internet para expandir el conocimiento y el acceso al cine, así como alianzas transnacionales que como en la Cinemateca Distrital posibilitan la creación de ricas y extensas programaciones como la CICLA (Cita con el Cine Latinoamericano), son algunos de los elementos que influyen el cine latinoamericano contemporáneo.

Palabras clave: nuevo cine latinoamericano, modernidad, realismo sucio, posmodernidad, digitalización, Internet, salas alternas de cine.

Abstract

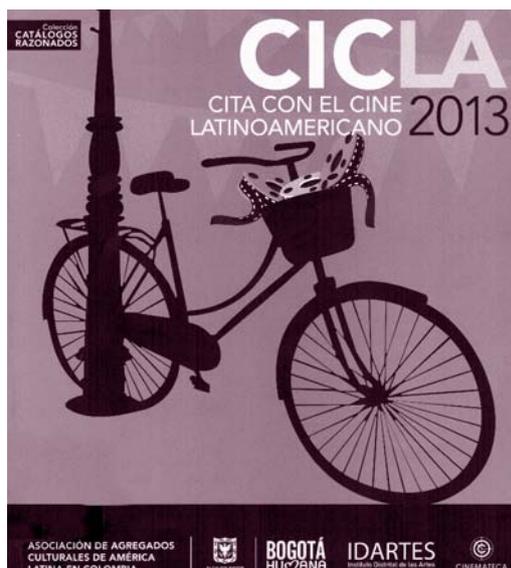
This text presents a timeline of Latin American cinema since the seventies and explores the fall of the socialist dream, focusing on postmodernism. The central point of this analysis and chronology is the social interest of films made on this side of the world: the wishes to narrate a context, past and current struggles that are in constant transformation. Some of the elements that have influenced Latin American contemporary cinema are access to technology of new actors and territories, open access to cinema, the Internet as well as transnational partnerships and institutions that as Cinemateca Distrital make possible the creation of extensive and important film programs such as CICLA (Cita con el Cine Latinoamericano).

Keywords: New Latin-American Cinema, Modernity, Dirty Realism, Posmodernism, Digitalization, Internet, Alternative Cinemas.

Introducción

Esta reflexión e intento de visibilizar algunos aspectos del extenso panorama del hoy cine latinoamericano, inicia con el texto de Galo Alfredo Torres, “Neorrealismo cotidiano: historias mínimas y héroes menores del Novísimo Cine Latinoamericano”, publicado para los *Catálogos razonados CICLA 2013*. Una publicación que inauguró la creación de la CICLA, Cita con el Cine Latinoamericano. Intentaré partir del artículo mencionado para tejer unos nuevos recorridos que no son incluidos en el texto de Torres, pero que sí son en la rica programación de la Cinemateca Distrital de Bogotá.

La Cinemateca Distrital es un claro ejemplo de la relevancia que tienen las salas alternas de cine ante un avasallador silencio de los cines comerciales y los medios de comunicación hegemónicos, que a pesar de la extensa y cada vez más variada producción del audiovisual latinoamericano, permanecen desinteresados a él, expandiendo un desconocimiento no solo cinematográfico, sino también de la cultura latinoamericana misma y sus problemáticas compartidas. Proyectos gestados en la Cinemateca como la CICLA (Cita con el Cine Latinoamericano) en la que se reúnen películas de Perú, Bolivia, Ecuador, México, Argentina, Costa Rica, Chile, Brasil y muchos más, son un importante punto de encuentro para el espectador y para unas



■ Imagen de CICLA, Cita con el Cine Latinoamericano 2015, y cubierta del *Catálogo razonado, CICLA 2013*. La CICLA es un proyecto fundado por la Cinemateca Distrital en asocio con la Asociación de Agregados Culturales de América Latina en Colombia.



■ Carteles de algunas de las películas programadas en la muestra *Colombianos en el cine mexicano*: **Bajo el ardiente sol** (Zacarías Gómez Urquiza, México-Colombia, 1971), **El día que me quieras** (Sergio Dow, Colombia-México-Venezuela, 1987), **Llamas contra el viento** (Emilio Gómez Muriel, México-Colombia, 1956) y **María** (Tito Davison, Colombia-México, 1972).

cinematografías que tienden a compartir unas preocupaciones y unos alcances similares. La Cinemateca Distrital logra también incluir durante todo el año muestras que difunden el cine producido por nuevos actores de creación, muestras sobre temas indígenas, comunitarios, universitarios que incluyen películas producidas en diferentes países latinoamericanos. La mirada a autores nacionales como Carlos Mayolo y Dunav Kuzmanich¹ —chileno, radicado en Colombia, quien hace aquí toda su obra—, nos permiten adentrarnos y ahondar en determinados momentos de nuestra cinematografía, así como muestras

¹ Más sobre Dunav Kuzmanich en estos *Catálogos razonados* en el artículo de Ana López: "Cine colombiano para otros tiempos".

que plantean las posibilidades de un cine más transnacional como *Colombianos en el cine mexicano*², son algunos ciclos que ilustran lo que plantearé a continuación.

Pensar en el cine latinoamericano de hoy me plantea un panorama enorme. Inabarcable, tan siquiera mentalmente. La actual proliferación de obras provenientes de lugares distintos del continente y la historia, corta en

² Esta muestra tuvo lugar en febrero de 2015 y se relaciona así mismo con la colección *Cuadernos de cine colombiano-Nueva época*, publicada por la Cinemateca, que en uno de sus más recientes títulos dio cuenta de las referencias, diálogos interculturales y estéticos que han cruzado fronteras y enriquecido nuestras imágenes en movimiento. Esto puede leerse en los títulos 18, *Colombia, según el cine extranjero* y 19, *Colombia según el cine extranjero*. De este último se deriva este ciclo que presentó algunas coproducciones estrenadas entre 1964 y 1987 entre Colombia y México, en donde colombianos han hecho parte del cine extranjero.

comparación con la cinematografía de Europa o Estados Unidos pero llena de caminos de luchas de representación y empoderamiento, ha sido el tema de libros, de vidas dedicadas a su estudio, y de muchas materias por discutir aún sobre nuestro cine. La gran cantidad de obras latinoamericanas que se producen actualmente de diferentes maneras y con infinidad de intereses nos pone también ante un problema que antes no se tenía para hablar de cine latinoamericano; cada década anterior de nuestro cine tuvo una tendencia cinematográfica relacionada con su época y situaciones de producción muy específicas, en las que la cámara provenía siempre de las clases altas y medias altas, que accedían tanto a la tecnología como a la educación. Hoy es imposible establecer una línea o un movimiento que se resalte por encima de la producción comercial, la única en permanecer casi intacta en sus fines aunque, claro está, no indemne a las nuevas propuestas estéticas y la penetración de realizadores que corroen un poco sus gruesas columnas.

Nuevo cine latinoamericano y los problemas de la modernidad

Un cine que los desarrolle.

Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los fervorice, que inquiete, preocupe, asuste, debilite a

los que tienen “mala conciencia”, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos, que sea auténtico, que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y antiimperialista en el orden internacional; que sea propueblo y contra antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida.

Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva y por lo tanto un arte nuevo, un cine nuevo.

Fernando Birri en entrevista a Cine Cubano³

En los años setenta, a Latinoamérica se le prometió un cine de la justicia que se vino abajo una década después junto a la promesa revolucionaria, y el neoliberalismo se apropió de la mente de las masas. También se venía una gran oleada de violencia y más miseria. En Colombia, por ejemplo, el narcotráfico lideraría la introducción del neoliberalismo, tejiendo un mundo fantástico de riquezas y progreso con cimientos de sangre.

Pienso qué hubiera pasado si el cine que nos plantearon cineastas como Birri, Rocha, Solanas y Getino, hubiera logrado el poder que deseaba de la mano de un poder gubernamental que lo avalara, o cómo hubiera reaccionado ante cuestiones insostenibles

³ Fernando Birri. *Cine y subdesarrollo*, Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Argentina, 1952, p. 31.



■ Fotogramas de **Tire Dié** (Fernando Birri, Argentina, 1959).

de la modernidad que se fueron presentando con el paso del tiempo. Finalmente, este es un cine que murió muy pronto, dejando la buena imagen que dejan los jóvenes intelectuales al morir sin poder ser juzgados con el envejecer de sus posturas.

Fernando Birri es el autor de **Tire Dié** (Argentina, 1959)⁴, una obra que, como el cine moderno, encuentro muy atractiva en su propuesta narrativa y de montaje hecha por capas, por una acumulación de datos en pila que van tejiendo un retrato de la sociedad argentina de los años cincuenta. El cine moderno en Latinoamérica tomó del “enemigo” para crear un “arma de lucha” —la cámara dispara a veinticuatro cuadros por segundo, dirían en su manifiesto *Hacia un tercer cine* Solanas y Getino—, recibiendo la influencia del cine de vanguardia europeo (las sinfonías de ciudades y el cine de Dziga Vertov) que podemos identificar en sus cortes que irrumpen con el montaje invisible y continuo

del cine clásico, y del neorrealismo italiano, el cine directo y el *cinéma vérité*, que empezaban a poner en la pantalla realidades que jamás llegarían a un cine de estudios y superestrellas; la ciudad, la gente de a pie que ahora podía ser registrada gracias a los avances tecnológicos en el registro de imagen y sonido.

Tire Dié inicia con una imagen aérea de Buenos Aires y una voz enunciando el número de habitantes, de escuelas, de postes de luz, de diarios impresos cada día, de litros de cerveza que consume la población, *una sociedad organizada y moderna como cualquier otra ciudad de este siglo*, para llevarnos al final de su enunciación cuantitativa a las laderas de la ciudad, donde habita una población en estado de total subdesarrollo y miseria, una población que no merece ni tiene acceso a nada de lo enunciado. Esta población es presentada a la cámara a través de una encuesta —*film encuesta* denominó Birri esta obra— en la que exhiben sus dificultades para acceder al dinero e insertarse en esa ciudad de postes, escuelas, iglesias, diarios y cerveza. El

4 Ibídem.

hecho de presentar la narración como una sucesión cuantitativa de bienes, y borrando la posibilidad de una identidad a esa población marginal que recibe monedas tiradas por las ventanas del Tire Dié —una vía férrea de dos kilómetros—, dejándolos solo como encuestados que exponen a la cámara sus miserias, es para mí un síntoma de que ese cine no podía dar esa justicia social que prometía. La perspectiva totalizante de estos cineastas veía como solución a los dramas de sus retratados la inserción en la modernidad, dejando de lado prácticas al interior de las mismas, visiones del mundo, la posibilidad de una voz propia que le permitiera al mismo pueblo derrumbar esa modernidad impuesta por el colonialismo y validar unos modos de vida propios.

Hoy en día están en boga los talleres de audiovisuales para comunidades que suelen ser los “objetos de estudio” para hablar de una desigualdad social desde la voz y dirección de un cineasta ajeno a sus realidades. Los gobiernos e instituciones extranjeras promueven becas para la realización de proyectos comunitarios, brindan colecciones de películas y fondos para la formación de públicos en poblaciones rurales o que viven en los cordones de pobreza de las ciudades. De estos procesos han resultado proyectos de largo aliento, como el Tejido de Comuni-

caciones Indígena Nasa-Acin en Colombia. Una escuela de comunicaciones liderada por la misma comunidad, en la que ellos deciden cómo comunicarse entre ellos y cómo narrarse hacia el mundo.

En el pasado Festival de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali, Mauricio Acosta, miembro de la organización, narraba el proceso audiovisual de su comunidad: una primera producción se encargó netamente de denunciar los abusos de la policía —la muerte impune de varios indígenas y la destrucción de sus bienes—, creando el debate sobre si ese era el cine con el que querían narrarse ante la respuesta cargada de ira y deseo de venganza que empezaron a ver entre los miembros de su comunidad, sobre todo entre los jóvenes. A raíz de ello, deciden dar un vuelco a su producción y realizan **País de pueblos sin dueños** (Mauricio Acosta, Colombia, 2009), en el que se narran lo que fue la gran Minga Indígena del 2008, cuando atravesaron el país comunidades indígenas de distintas partes de Colombia para reclamar al Gobierno por las tierras y la justicia prometidas. El resultado es una película que nos enseña una comunidad viva, capaz de organizarse y luchar, que no está a la espera de ser incluida en esa “modernidad” que prometía el cine de los años setenta, sino que desea consolidar su propio esquema de lo que sig-

nifica vivir una vida digna.

Tras el sueño modernista: ¡CRISIS!

El cine de los años setenta se derrumbó, así como se derrumbó el sueño socialista en el mundo. Latinoamérica quedó sumergida en una oleada de violencia catapultada por esa población que finalmente nunca pudo insertarse. Quienes murieron y siguen muriendo son aquellos que no encontraron su lugar en la sociedad establecida por el Estado —escuela y trabajo, han sido quizá los elementos más alienantes—, y tuvieron como única opción de vida la guerrilla, los grupos paramilitares, el ejército, las pandillas y las oficinas de sicariato. Como en **Los olvidados** (Luis Buñuel, México, 1950), crecieron jóvenes sin otra posibilidad que el mundo de la violencia, el hurto, el asesinato y el perseguir y ser perseguidos. Pensemos, por ejemplo, en el cine de Víctor Gaviria y sus historias de jóvenes en las comunas de Medellín en la década de los noventa, y su relación con el contexto dejado tras la caída del cartel de Medellín liderado por Pablo Escobar.

Los años ochenta y noventa son otras décadas que a diferencia de la actual podemos señalar con una vertiente, un tipo de insistencia: narrar la situación social que dejó la caída del sueño socialista y un sujeto marginal que ya no buscaba más la inserción y la justicia social, sino que se envolvía en un



■ Fotograma de **País de pueblos sin dueños** (Mauricio Acosta, Colombia, 2009).

absoluto pesimismo, en el que su principal arma de lucha era la violencia para sobrevivir. Un cine que no buscó explicar, decir las razones ni posibles alternativas para la justicia de una clase social marginada y sometida. El pesimismo que envolvía personajes como los de Víctor Gaviria (**Rodrigo D. No futuro** -Colombia, 1990- y **La vendedora de rosas** -Colombia, 1999-), Adrián Caetano (**Pizza, birra y faso** -Argentina, 1998-), Marisa Sistach (**Perfume de violetas** -México, 2001-), Sebastián Cordero (**Ratas, ratones y rateros** -Ecuador, 1999-) y otros realizadores latinoamericanos, los envolvía no solo a sus personajes, sino también a los realizadores mismos.

Como bien lo analiza y plantea Chris-

tian León en su ensayo *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana* (Quito, 2005)⁵, fue un cine que respondió a una visión distópica, en un momento que además el mismo cine como institución entró en crisis por la falta de recursos para su creación, el cierre de varias instituciones y otras como el IMCINE en México, que estuvo a punto de ser vendido al capital privado; el neoliberalismo entraba a reinar, poniendo en vilo las subvenciones estatales. Ello sumado a nuevas formas de pensar del individuo como parte de esa misma crisis de sentido: “(...) el carácter singular y heterogéneo de una América Latina que se debate entre el desencanto de la modernidad y el desenfreno de la globalización”⁶.

El realismo sucio continuó bebiendo de “lo documental” con el uso de actores naturales tomados de los mismos lugares donde filmaban y creaban las historias, como una manera de proponer discursos e imágenes chocantes que le dijeran al espectador: “esto que ve, puede estar a la vuelta de su casa”, así como le dieron un rostro que antes no tenía la población marginal urbana: personajes enmarcados por sus deseos, sus gustos y sus realidades más allá de la miseria económica que envuelve sus vidas, ello logrado a través

5 Christian León. *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2005.

6 *Ibídem.*

de un trabajo colectivo y horizontal con sus actores, tejiendo la trama y sus diálogos casi en conjunto.

Mediante ese retrato del “marginal” como un sujeto que actúa y piensa dentro de unos marcos distintos pero igualmente internos en la sociedad del consumo y del trabajo, el realismo sucio logró plantear unos personajes que también tienen mucho por decir y aportar a la forma de vivir de este mundo, personajes que actúan a través de lo emocional, de sus pasiones y sin tapujos morales o burgueses.

Esto se ve claramente en el caso de **La vendedora de rosas**, cuando Mónica, a pesar de carecer de los medios indispensables, compra una buena ración de pólvora y juegos pirotécnicos para quemarlos. Tal como las barritas de pólvora se incineran las niñas de la calle derrochan los pocos medios y la energía que poseen, porque saben que no hay nada más que la instantaneidad del presente⁷.

Sin embargo, el realismo sucio llegó también a un agotamiento de su forma y sus búsquedas; si bien se produjeron películas valiosas que pasarán a la historia de nuestro cine, obras cinematográficas que fueron al fondo de esos mundos marginales y de la vio-

7 *Ibídem.*



■ Afiches de **Perfume de violetas** (Marisa Sistach, México, 2001), **Pizza, birra y faso** (Adrián Caetano, Argentina, 1998), **Ratas, ratones y rateros** (Sebastián Cordero, Ecuador, 1999), **Rodrigo D. No futuro** (Colombia, 1990) y **La vendedora de rosas** (Colombia, 1999) de Víctor Gaviria.

lencia urbana, para traer a flote una imagen que más allá de ser chocante y amarillista, le planteara al espectador preguntas sobre su entorno —elaborando nociones del mundo de la calle, de la sociedad, y de una inestabilidad que nos envuelve a todos—; otras se sirvieron de las arca de este realismo que se popularizó en determinado momento —como señala León en su ensayo, estas películas gozaron de una gran popularidad en el público joven, que pienso quizá se veía atraído a ellas por su dosis de violencia y anarquismo⁸— para reproducir una estética de la violencia y de un personaje marginal que cayó

en el cliché y en lo predecible dejando de renovarse. Hoy, cuando veo algunas de esas películas, me parecen de un tono dramático demasiado subido a lo irreal, para buscar crear sentimientos en blancos y negros, no en los grises que el cine contemporáneo nos propone. Un cine que dejó de plantear preguntas y tonos medios, para caer directamente en el maniqueísmo lastimero de los personajes y su entorno.

Pienso, por ejemplo, en **Perfume de violetas** (Marisa Sistach, México, 2001). La historia de dos niñas, una que vive con su madre, una madre soltera, pero que ha alcanzado cierto nivel social —podemos ver por su modo de hablar y de relacionarse con su hija que ha accedido a la educación, y tiene un empleo que le permite tener un hogar estable, en un barrio popular— y otra chica, la

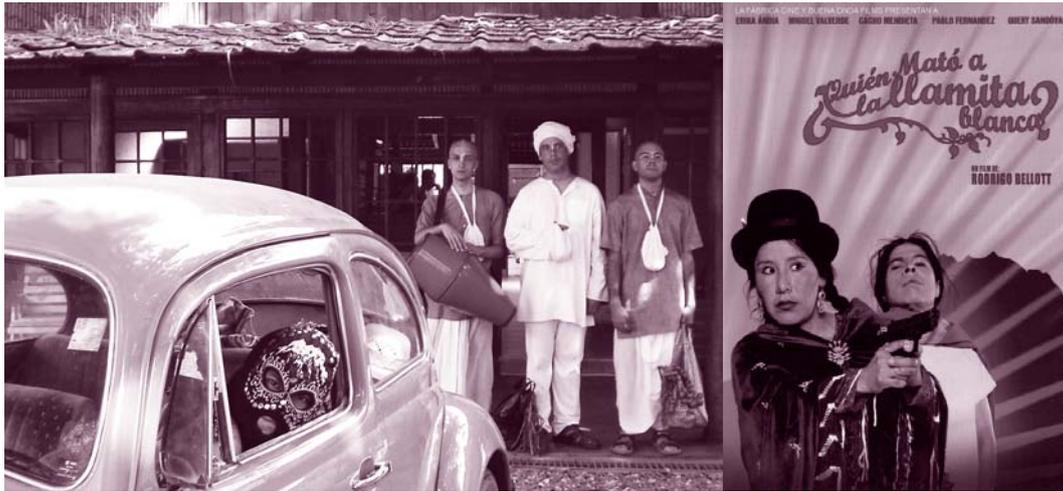
⁸ En la Cinemateca de la Universidad del Valle, donde el público principalmente es universitario, se nota un interés particular por ciclos que plantean a los jóvenes como parte de actividades extremas y violentas. Por ejemplo el ciclo, *Adolescentes Extraños. El cine de Harmony Corine y Larry Clark*.

del conflicto de marginación, que vive en un hogar donde es constantemente violentada psicológicamente por su madre, su padrastro y el hijo de este —una familia que al contrario vive el mundo de la desescolarización y el desempleo—. Jessica es rechazada por su hogar, vive casi una vida de orfandad, encuentra refugio en la amistad con Miriam y en la imagen que ve de ese hogar funcional. Un día, Jessica es violada por un hombre con ayuda de su hermanastro. Al decidir no contarle a nadie, ese suceso, reprimido en su mente, empieza a transformarla, y a hacer que se apeque más y más a la amistad con Miriam mientras por dentro se descompone. La madre de ella empieza a disgustarle la amistad con Jessica, sobre todo tras la pérdida de un dinero que tenía ahorrado, y que en realidad Jessica sí había tomado. La ruptura de la amistad de las niñas desemboca en la transformación de Jessica, del sujeto marginal, en una especie de ser sin razonamiento, al punto que el dramático final es en los baños del colegio, donde Jessica que viene a reclamar por su amistad a Miriam, termina asesinándola.

Vemos así en esa trama, el mundo marginal que pone en peligro el mundo estable de la clase media y trabajadora. Como una amenaza a la vuelta de la esquina, o como en el caso de este film en la institución escolar pública. Lo que me molesta de esta trama, es que todo gire en contra del personaje mar-

ginado, sin que exista nunca una breve fuga que nos permita ver a los otros actores del conflicto en tonos grises, no como los adultos malos, violadores, maestros que no escuchan y malas madres. El hecho de plantear una trama así, en la que se prioriza un sentimiento de lástima y dramatización exacerbada para conmover más desde el estómago que desde el pensamiento al espectador, fue lo que hizo al realismo sucio de los años noventa e inicios del dos mil quedar un poco revaluado. Nuevas formas de expresar al hombre, o bien, la marginalidad, empezaban a ser necesarias.

Los avances tecnológicos que ya venían ocurriendo —el Internet y el video, principalmente—, estaban alcanzando un punto álgido mediante el cual muchas más personas pudieron empezar a hacer cine. En Latinoamérica, este fenómeno ha posibilitado la creación de discursos múltiples y provenientes de actores sociales de diferentes clases sociales, género y territorialidades. Con ello han surgido una infinidad de estéticas y universos que, como mencionaba al principio de este texto, hacen imposible señalar un tipo de cine que abanderara hoy a América Latina. Desde producciones comerciales de mucho dinero, hasta películas hechas por un cineasta de pueblo con su celular. Todas ricas para narrar de una forma coral la infinidad de posibilidades de existencia que los cines anteriores, al caer en ciertas ideologías, no podían aportar.



■ Fotograma (cortesía: Álvaro Ruiz Velasco) y cubierta del DVD de **Quién mató a la llamita blanca** (Bellot, Buena Onda, 2006), presentada en la *II Muestra de cine boliviano*, que tuvo una selección del cine más representativo de Bolivia en los últimos años. Muestra realizada por la Cinemateca en asocio con la Embajada de Bolivia en Colombia.

El cine que continuó el camino marcado por las historias de los años setenta, ochenta y noventa, el cine realizado por un grupo social que accedió a las escuelas de cine y los capitales para su producción, ha sido de cierta forma el heredero de los aportes que hizo la historia, y no solo la latinoamericana, sino también la del cine mundial. Es, a su vez —y por ello—, el cine que más fácilmente se inserta en los circuitos internacionales de los festivales más prestigiosos, gracias a sus propuestas estéticas y narrativas de una gran calidad artística e incluso técnica, a pesar de continuar siendo en su mayoría películas hechas con pocos recursos en comparación con el cine —incluso independiente— en Europa y Estados Unidos. Han logrado ese reconocimiento gracias a conocer la historia y tener como referentes las obras más exquisitas

de la cinematografía y el mundo del arte, y el acceso a una literatura y unas formas de pensamiento; accesos que sin vivir en las grandes capitales del mundo se hacían reales a través, así fuera, de la copia de una película, un libro o la fotografía de una obra de arte. Por ejemplo, en Cali, a pesar de no ser la capital de Colombia y de no tener una industria cinematográfica que la lleve a producir más cine que Bogotá, sus propuestas han resaltado en el panorama nacional e internacional desde los años setenta hasta hoy. Frutos que van muy de la mano con el cineclubismo y la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle como espacio educativo que lidera la formación y producción audiovisual de documental creativo y cine de ficción en aras a lo autoral. Se suma también una identidad formada por la historia cinematográfica

de la ciudad y su región⁹, pues Cali a través de las distintas épocas ha gozado de una rica escena cinematográfica que también se destaca en Latinoamérica.

La posmodernidad en el cine latinoamericano. Nuevos actores y territorialidades en la preocupación social que nos permea desde siempre

El cine en cualquier rincón del mundo tiene una relación importante con lo social que lo atañe. Lo “social” es así un elemento que se hace una esencia en toda obra producida por el hombre. En Latinoamérica, lo social se sigue representando en unas luchas y deseos por visibilizar una población sometida a los vejámenes del poder económico y político, lo cual podríamos ver como una herencia que viene desde el nuevo cine latinoamericano, pasando luego por el realismo sucio de los años ochenta, noventa e inicios del dos mil. Este deseo en la actualidad se ha transformado, aunque la posmodernidad es

⁹ En los años veinte en Cali, se produjo la primera película sonora y la primera a color de Colombia. Luego la ciudad fue reconocida por **María** (Calvo, 1922), y **Garras de oro** (Jambrina, 1927), y por un movimiento importante en los años setenta y ochenta con el cine de Carlos Mayolo y Luis Ospina. La crisis posterior tuvo como espacio de creación principal la televisión regional, por medio de **Rostros y rastros** donde se planteó una mirada posmoderna del discurso audiovisual y unos nuevos usos de los medios de comunicación. Películas como **La tierra y la sombra** (Cesar Acevedo, 2015), ganadora de la Cámara de Oro de Cannes, proviene también de la región del Valle del Cauca.

tan amplia que da incluso cabida a películas que se podrían seguir encajando en los postulados de los cines anteriores, algunas de ellas retumbando con rastros de ingenuidad o con falsas y pretenciosas razones sociales. Por ejemplo, **Petecuy** (Óscar Hincapié, Colombia, 2014) en la que el director realiza una película sobre la violencia en un barrio marginal de Cali, planteándonos al final que sus protagonistas —sujetos reales de este territorio— cambiaron su vida “gracias al arte”, y lo representa con unos finales fantasiosos que rayan en lo burlesco —situaciones que no ocurrieron—; o bien, como lo cita Christian de León al hablar de **Ciudad de Dios** (Fernando Meireles y Kátia Lund, Brasil, 2002) —una película con la que **Petecuy** comparte mucho— que movilizó público a las salas a través de una manierista campaña de pacificación de las favelas.

Son de mi mayor interés aquellas que no miran lo marginal como una comunidad específica ni enmarcada únicamente por las lógicas de la violencia urbana, sino como un elemento permanente en el cine de América Latina y sus múltiples actores. Aparecen, por ejemplo, las familias de clase media alta en crisis en la bellísima obra de la argentina Lucrecia Martel, la marginación de los cuerpos en la obra visceral del mexicano Carlos Reygadas, los entrevistados del brasilero Eduardo Coutinho que retratan en conjunto una multiplicidad de existencias y soledades

que habitan Brasil, entre otros autores que han logrado crear una serie de películas que nos enseñan ese sujeto posmoderno latinoamericano —aunque este marco de “latinoamericano” se irrumpe con **Luz silenciosa** (México, Francia, Alemania, Holanda 2008), en la obra de Reygadas, y de otros autores que también deciden salir de Latinoamérica como escenario— a través de maneras muy disímiles.

Ese cine que logra tejer un paso y una ruptura con las formas anteriores, que asimila la historia del cine latinoamericano y mundial, es de cierta forma un cine realizado por gente que se ha formado desde la cinefilia, o bien, desde las escuelas de arte y de cine. Realizadores de una larga trayectoria y unos noveles que hoy también nos dan una rica y extensa imagen del individuo latinoamericano posmoderno. Por ejemplo, **Joven y alocada** (Marialy Rivas, Chile, 2012), nos introduce en la vida de una adolescente chilena y sus luchas en el seno de una familia evangélica, mientras vive una agitada vida sexual la cual comparte a espaldas de su hogar por el Internet, en una completa abstracción de las normas que le son impuestas por la religión y la moral, jugando mejor las reglas de la popularidad de las redes sociales y de los blogs. O, por ejemplo, los tonos grises para retratar una sociedad por medio de la ópera prima de Óscar Ruiz Navia, **El vuelco del cangrejo** (Colombia, 2009), en la que se plantea el

principal conflicto colombiano, la propiedad de la tierra, a través de seguir un personaje viajero que llega a un remoto pueblo del pacífico colombiano, para insertarse en la comunidad mientras espera por una lancha para poder ir a un lugar que nos es siempre desconocido. Mientras el viajero se aloja en la comunidad, observamos la lucha por la tierra desposeída de los actores de la violencia que los medios de comunicación retratan; la lucha en **El vuelco del cangrejo** es vivida desde lo cotidiano de una comunidad que rechaza al “paisa”, el sujeto externo que viene a establecer un negocio propio de la ciudad, transformando las lógicas de un lugar rural. Pero ese “paisa” es retratado con el mismo empeño y cariño de los otros personajes, el “paisa” está lejos de ser un villano.

Aparece, entonces, una serie extensa y en continua producción de películas que se entablarán así en lo que Galo Alfredo Torres en su texto para los *Catálogos razonados CICLA 2013* titulará como “Neorrealismo cotidiano: historias mínimas y héroes menores del Novísimo Cine Latinoamericano”¹⁰.

Dentro de este grupo que heredan las cuestiones de un cine que teje su historia

¹⁰ Galo Alfredo Torres. “Neorrealismo cotidiano: historias mínimas y héroes menores del Novísimo Cine Latinoamericano”. En *Catálogo razonado 2013, CICLA, Cita con el Cine Latinoamericano*. Cinemateca Distrital, IDARTES, Bogotá, 2014, pp. 39-55.



■ Augusto Sandino, Carlos Reygadas, Pedro Aguilera y Julián David Correa tras la proyección de **Heli** (Amat Escalante, México, 2013) en la inauguración del Simposio internacional de cine de autor. Cinemateca Distrital, 2014. Foto: Claudia Palacio.

desde Europa y Estados Unidos, cabe resaltar también la rica producción de documental creativo¹¹, un tipo de cine que ha sido indispensable para construir hoy nuevas maneras de hacer memoria y de traer al presente lo que fueron, por ejemplo, las dictaduras en Chile, Argentina y Paraguay. Películas como **Los rubios** (Albertina Carri, Argentina,

¹¹ Documental creativo es el nombre con el que se han enmarcado una serie de propuestas que rompen con los estándares del documental informativo, objetivista y con unas estéticas anquilosadas como el busto parlante. El documental creativo puede tomar incluso de ello, pero para transformarlo desde una visión subjetiva, de una experiencia personal o colectiva, sin pretender exponer una verdad al mundo, solo abrir una brecha en el diálogo sobre nuestras visiones del mismo. Es una forma más libre que puede tomar distintas voces, registros, materiales e incluso géneros cinematográficos, e inventar unos propios como el Fake, o falso documental, por ejemplo.

2003), **Cuchillo de palo** (Renate Costa, Paraguay y España, 2011) o **Nostalgia de la luz**¹² (Patricio Guzmán, Chile, 2010), salen de la exposición de la víctima como un sujeto puntual, un drama personal y que forma parte de la historia, del pasado, para traer estos dramas sociales al presente como una herida abierta y palpitante. En **Los rubios**, Carri se pregunta por la identidad que aquellos que como ella crecieron sin sus padres; en **Cuchillo de palo**, Costa pone en evidencia cómo la dictadura de Stroessner en Paraguay fue y continúa siendo un drama negado y que se intenta olvidar, incluso por los familiares de aquellos que murieron, como el padre de la autora que justifica la muerte de su hermano, asesinado por el Gobierno por ser homosexual. Y Guzmán que en **Nostalgia de la luz** inició el proyecto de tejer una conexión entre los elementos cielo y tierra, agua (**Botón de nácar**, Patricio Guzmán, Chile, 2015) y fuego (futuro film), para hablar de los desaparecidos tras la dictadura de Pinochet en Chile.

Por fuera de aquellos realizadores que han tenido un espacio en ese cine formado

¹² **Nostalgia de la luz**, se programó en noviembre de 2015 dentro del evento *Cinemateca al parque*, la fiesta audiovisual de Bogotá que congrega a realizadores, creadores y cinéfilos en torno a la imagen en movimiento y que es organizada por la Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES. La proyección fue apoyada por la Embajada de Francia en Colombia y Achote Audiovisual.



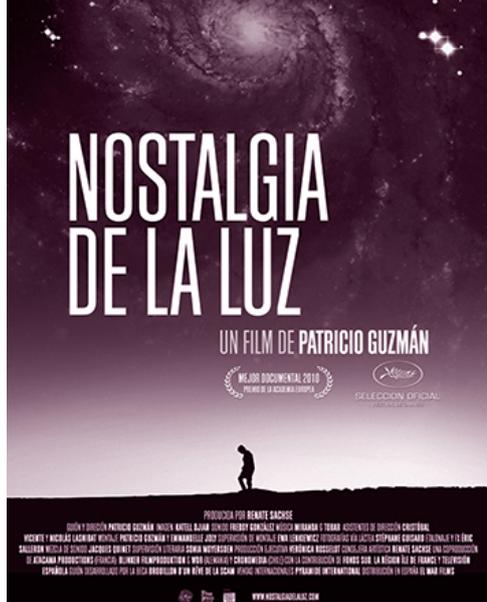
■ Afiches de **Cuchillo de palo** (Renate Costa, Paraguay y España, 2011), **Los rubios** (Albertina Carri, Argentina, 2003), **El vuelco del cangrejo** (Óscar Ruiz Navia, Colombia, 2009), **Luz silenciosa** (Carlos Reygadas, México, Francia, Alemania, Holanda 2008) y fotograma de **Joven y alocada** (Marilyn Rivas, Chile, 2012).

y sobre el que recae el peso de una gran historia del cine latinoamericano y mundial, ha existido y existe de una forma cada vez más vibrante, la creación que proviene de minorías y que se mueve en unos circuitos más locales: en los barrios, las comunidades para las que son producidos, y los festivales de temáticas de género, universitarios y comunitarios, por mencionar algunos. La democratización del audiovisual ha permitido no solo el acceso de la herramienta tecnológica, sino también de la información por la web —facilitando la formación por fuera de las escuelas—, a nuevos actores creativos. Este fenómeno ha posibilitado la existencia de cinematografías que distan aún de estar en los catálogos de películas promovidas por las embajadas, y presentadas en los festivales de Europa y Estados Unidos. Sus lógicas y sus deseos de producción son distintos a los de insertarse en un campo de reconocimiento mundial —exceptuando, en algunos casos, el cine universitario—; su deseo

es permitir la comunicación y la construcción de memorias y de identidades más locales y comunitarias.

Existe, por ejemplo, una constante producción de documental de denuncia que señala las injusticias que comete contra la sociedad —o una población más localizada— el poder del capital encubierto por el Estado¹³. Es un cine que busca, como en los años setenta, la movilización, pero que también —en su urgencia mediada por la inmediatez que posibilita por el video y el Internet— puede plantearse como un arma directa de juicio, de presentación de pruebas que demuestran la corrupción y la violencia cometida contra de la gente en pro del beneficio económico de

¹³ Un buen ejemplo de este tipo de cine es **Un poquito de tanta verdad** (Jill Freidberg, México, 2006), proyectada en la Cinemateca dentro de la muestra *Globale, festival de video documental, miradas críticas y emancipadoras*. Un festival que lleva realizándose anualmente en la Cinemateca y en el Teatrino del Jorge Eliécer Gaitán.



■ Afiche de **Nostalgia de la luz** (Patricio Guzmán, Chile, 2010) y fotografía de Patricio Guzmán, invitado de *Perspectiva al sur*¹⁴. Foto: Nicolás Lasnibat © Atacama Productions.

unos cuantos, problemáticas generalizadas en América Latina. Películas sobre la minería y la extracción de recursos minerales a manos de grandes multinacionales, las luchas en contra de la privatización de las instituciones públicas lideradas por grupos estudiantiles universitarios y de educación secundaria, e infinidad de conflictos que van desde la guerra armada hasta la producción de alimentos transgénicos, son una producción audiovisual constante en Latinoamérica, donde el video

¹⁴ *Perspectiva al sur* es una muestra que nace para propiciar el diálogo e intercambio audiovisual y académico entre los países de América Latina y otras cinematografías. Su primera edición en 2015 tuvo como país invitado a Chile, que tiene una prolífica producción de cine documental, festivales reconocidos mundialmente y un amplio movimiento asociativo. Iniciativa de Achiote audiovisual que organiza con la Asociación de Documentalistas de Chile (ADOC) y el apoyo de la Dirección de asuntos culturales de Chile (DIRAC). La muestra tuvo a la Cinemateca como una de sus sedes.

le ha dado la posibilidad de una voz a la gente que vive de forma más presente —o al menos consciente— estas problemáticas propias del tercer mundo¹⁵.

Dentro de esa misma introducción de realizadores que provienen de lugares y grupos sociales que antes de la digitalización y la web no existían en el panorama audiovisual, encontramos hoy también una producción de cine argumental que encuentra su propio sistema de distribución: el vendedor pirata en las calles, y como su público, tiene la clase

¹⁵ Para observar la dimensión de esta producción en la mano de nuevos actores en todo el continente, recomiendo el libro *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*, con textos de investigadores de distintos lugares de Latinoamérica y del mundo, que plantean este tipo de ejercicios desde distintas territorialidades. Libro editado por Luis Duno-Gottberg para la Fundación Cinemateca Distrital, Caracas, 2008.

media y baja de las ciudades y zonas rurales. Películas sobre dramas amorosos y conflictos sociales, pero estos últimos no planteados para la búsqueda de la justicia social, sino de la entretención de un pueblo que comparte ese contexto, y entiende unas lógicas narrativas de un cine lineal y bajo el modelo narrativo clásico; géneros como el melodrama y el cine de acción son los que más tienden a usarse pero en las que sus actores, escenarios, y lo antropológico y social que podamos develar de sus tramas y de su estética amateur¹⁶, nos plantean unas filmografías que también ameritan ser observadas y tenidas en cuenta dentro de una visión contemporánea de cine latinoamericano¹⁷.

Películas propias de países del tercer mundo —pensemos, por ejemplo, el caso de Nollywood en África, guardando las proporciones—, que comparten la existencia de poblaciones marginadas que ante la posi-

¹⁶ La noción de amateur que manejo, dista de estar en la connotación negativa que desde las publicaciones hechas por Kodak y otras compañías le han instaurado de este adjetivo, o bien, sujeto desde los años cincuenta o antes. El amateur lo planteo como aquel realizador que produce impulsado por sus sentimientos y deseos, sin mediar por las dificultades técnicas o de producción. Imágenes propias de esa persona, que como señala Stan Brakhage en su pasional texto *In defense of amateur*, son las que integran al verdadero artista. De ahí que el término “amateur” tenga como origen etimológico: “aquel que ama”.

¹⁷ Muestra de este cine es la película **Juanito el huermanito** (Perú, Flavio Quispe Chaiña, 2004), que hizo parte del *Encuentro de cine andino*, realizado en Arequipa (Perú), en 2008.

bilidad del abaratamiento de los equipos cinematográficos y de la reproducción por medio del DVD, deciden apostarle a crear su propia industria que satisfaga el deseo de su comunidad como consumidores. Son realizadores formados a través del Internet o de la experiencia de hacer una película tras otra, e incentivados por narrar su contexto y compartir con sus iguales de una película igual de entretenida que la televisión y el cine comercial, pero en la que ven su propia comunidad y problemáticas.

Conclusiones: mucho cine, poco público

Son muy diversos los tipos de cine que encontramos hoy en Latinoamérica y que nos pueden dar una visión posmoderna del “latinoamericano” y de su contexto, teniendo en cuenta que “latinoamericano” es una categorización que se difumina ante las posibilidades cada vez más transnacionales de producción audiovisual, y una producción que se hace presente en todos los rincones del continente.

A pesar de esa grande y creciente producción, el cine latinoamericano continúa sin tener la retribución económica por taquilla y de formador de cultura que el cine hollywoodense, desde que llegó tras la Primera Guerra Mundial y con la crisis de las compañías cinematográficas europeas. Hollywood se ha instaurado como la opción predilecta del público

latinoamericano, ello en parte a una hegemonía que desde sus inicios hasta la actualidad ha dado los mejores horarios a la gran cantidad de sus películas. Un problema que se mantiene, cuando las películas nacionales —por ejemplo en Colombia— están en cartelera por una o dos semanas, compitiendo con grandes producciones norteamericanas que gozan de una enorme publicidad —por ejemplo, toda la campaña mediática y de consumo que desatan **El señor de los anillos** (Peter Jackson, trilogía: 2001, 2002, 2003) o **The Amazing Spiderman** (Marc Webb, 2014)—. Y cuando no las ponen a competir, les dan los horarios más difíciles —diez de la mañana, una de la tarde—, así como son programadas en una o dos salas cuando más¹⁸. El cine latinoamericano encuentra difícilmente ser visto en el circuito comercial, solo grandes premios, especialmente un Óscar o al menos su nominación, es cuando logra ser programado en varias salas, con buenos horarios y aceptado por el público que ya ha recibido toda una campaña mediática a través de la televisión y las redes sociales. Como ocurrió en 2014 con **Relatos salvajes** (Damián Szifrón, Argentina, 2014), que a pesar de no haber recibido

el premio a Mejor Película en Lengua Extranjera, logró posicionarse en las elecciones del público colombiano que la mantuvo en cartelera por más de un mes. En 2015, **La tierra y la sombra** (Cesar Acevedo, Colombia, 2015) al ganar la Cámara de Oro de Cannes tuvo la misma suerte, ella en gran medida por una euforia mediática; “el máximo galardón dado a un film colombiano” promulgaron los medios, que hicieron lo que nunca hacen por otras películas nacionales que reciben premios en festivales internacionales: explicar y difundir la relevancia de esta condecoración internacional, dando el espacio suficiente para exponer al público las cualidades de la obra, sin poder caer en lo que usualmente hacen: el chismorreo alrededor de los actores y una idea del mundo del cine como un lugar de lujos y superestrellas.

Sin embargo, no debemos ser pesimistas, pues la red de circuitos alternativos y salas independientes cada vez se hacen más fuertes. La existencia de múltiples festivales y muestras dedicadas al cine latinoamericano es alentadora, así como la Cinemateca Distrital de Bogotá, que en su sala logra anualmente programar más de 1.400 proyecciones, entre programas de cortometrajes, largometrajes, de ficción y de documental muchos de los cuales son latinoamericanos. La posibilidad de un mundo más conectado, permite también que nos informemos por nuestra cuenta

¹⁸ En Cali, por ejemplo, a **La playa DC** (Arango, 2012), no se le permitió ser programada en el centro comercial Río Cali del Distrito de Aguablanca, barrio con la concentración de población afro más grande de la ciudad, porque ya se había programado **Chocó** (Hendrix, 2012), y según los programadores de la sala, la gente no querría ver una película más con temática afro.

de qué ocurre en otros rincones del mundo, y propone unos canales más fluidos para el tránsito de películas y autores ya sea por medio de las embajadas, festivales, muestras e instituciones, así como de personas naturales que se contactan y deciden empezar una muestra, compartir sus películas y las de otros, encontrando intereses en común en todo el globo y quizá con ello posibilitando la existencia de un diálogo que nos permita pensar no en un único torrente de nuestro cine, sino también en unos múltiples, pensar en la inmensidad de Latinoamérica. //

Referencias

Departamento de Publicaciones. Centro de Información Cinematográfica, ICAIC, *Nuestro cine*. Selección de textos de Santiago Álvarez, Fernando Birri, Julio García Espinosa, Octavio Getino, Alfredo Guevera, Tomás Gutiérrez Aleam, Manuel Michel, Glaubert Rocha, Jorge Sanjinés, Fernando Solanas, Alex Viany, Escuela Internacional San Antonio de los Baños y Centro de Información Cinematográfica ICAIC, Cuba, 1986.

Duno-Gottberg, L. (2008) *Subalternidad en América Latina y el Caribe*, Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

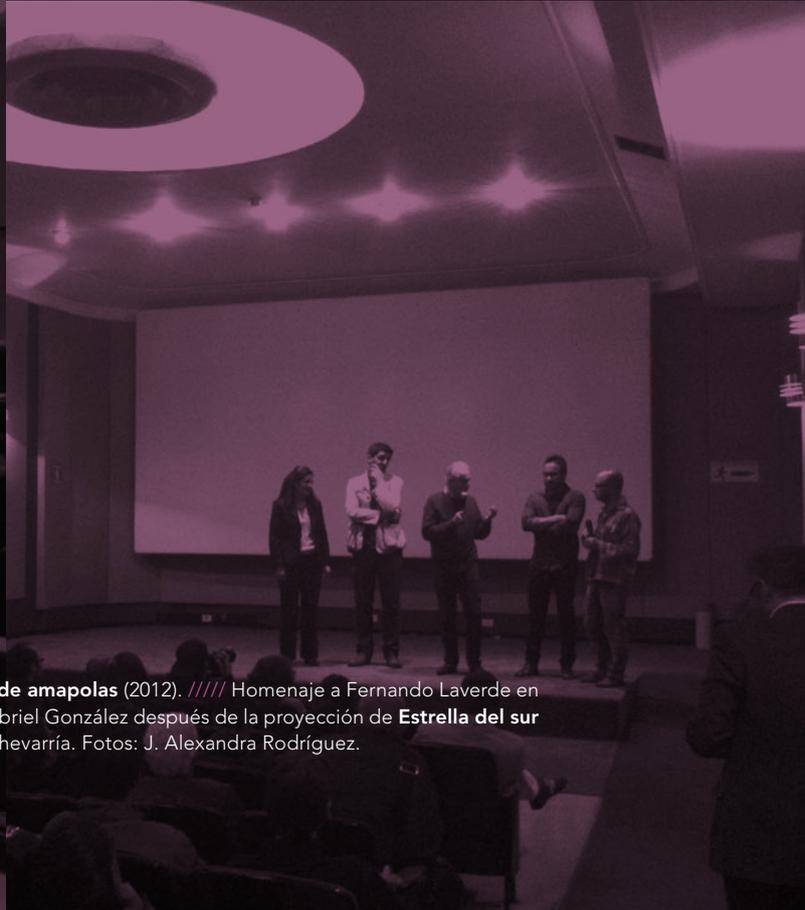
King, J. (1990). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, México: Tercer Mundo Editores.

León, Ch. (2005). *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

Torres, G. A. (2014). “Neorrealismo cotidiano: historias mínimas y héroes menores del Novísimo Cine Latinoamericano”. En *Catálogos razonados CICLA, Cita con el Cine Latinoamericano* pp. 49-56. Bogotá: Cinemateca Distrital.



■ Proyección de **NO** (Pablo Larraín, Chile, 2012), película que hizo parte de la selección *Lo mejor de 2013* en la Cinemateca Distrital.



■ //// Juan Carlos Melo en el estreno de **Jardín de amapolas** (2012). //// Homenaje a Fernando Laverde en el marco de la *Muestra de animación colombiana*. //// Gabriel González después de la proyección de **Estrella del sur** (2013). //// Estreno de **Réquiem NN** con Juan Manuel Echevarría. Fotos: J. Alexandra Rodríguez.

Cine colombiano para otros tiempos

////////// ANA MARÍA **LÓPEZ CARMONA**

Resumen

En la actualidad cuando buena parte de la reflexión está orientada a pensar el futuro del cine en la era digital, el problema de la multiplicidad de las pantallas, el cine extendido, entre otras prácticas contemporáneas, nos preguntamos: ¿cuál es el lugar del cine en la sociedad colombiana contemporánea? Esta pregunta será el eje de este texto, en el cual queremos pensar ese lugar a partir de la producción cinematográfica. En la primera parte haremos un recorrido por producciones de ficción y de no ficción recientes que nos permitirá pensar en los relatos que la sociedad colombiana necesita en la construcción del país desde múltiples voces. Y la segunda parte, estará dedicada a la puesta en valor de obras patrimoniales claves en la formación de público y de las nuevas generaciones de cineastas, muchas de las cuales se han visto en la Cinemateca Distrital.

Palabras clave: sociedad, mujeres, conflicto, cine colombiano, patrimonio.

Abstract

Today, almost all the reflections about cinema are related to its future in the digital era: multi-screen film, expanded cinema, and other contemporary practices. From the point of view of film production, this text focuses on the place of film in the contemporary Colombian society. This article is also an overview through recent fiction and non-fiction films that will make us think what kind of stories the Colombian society needs to build in a country with multiple voices. The second part of this text is centered in the importance of national film heritage to educate an audience and a new generation of filmmakers, many of which have been in the Cinemateca Distrital.

Keywords: Society, Women Conflict, Colombian Cinema, Film Heritage.

Introducción

Ya se ha vuelto un lugar común hablar del dinamismo del cine colombiano, así como del posicionamiento del cine nacional en el panorama latinoamericano y mundial. Este es el fruto de un trabajo sistemático que ha ido cosechando triunfos, ha ido mostrando su valía y ha conquistado los lugares más visibles de la cinematografía mundial. En el 2014, la Palma de Oro en la edición 67^o del Festival de Cine de Cannes que obtuvo el cortometraje **Leidi**¹ (2014) de Simón Mesa y en el 2015 la presencia de tres largometrajes en el mismo Festival, entre los cuales se encuentra **La tierra y la sombra** (2015) de César Acevedo, que se quedó con la Cámara de Oro, y **El abrazo de la serpiente** (Ciro Guerra, 2015) ganadora del Premio Art Cinema, legítima la calidad del cine nacional y le hablan tanto a las instituciones como a la sociedad. La cantidad de estrenos corrobora que no se trata de fenómenos aislados o casos excepcionales como cuando **Rodrigo D no futuro** (Víctor Gaviria, 1990) estuvo en la selección oficial del Festival Francés. Son múltiples los factores que han coincidido para que hoy podamos tener esta efervescencia del mundo au-

diovisual, de la cual también forman parte la aparición de publicaciones, nuevos festivales, programas de formación, políticas públicas, programas de televisión, proyectos de investigación y un sinnúmero de iniciativas privadas y públicas que no tienen la misma visibilidad mediática que estos reconocimientos internacionales, pero que sin sus esfuerzos sería difícil pensar que por fin después de tantos intentos el sector audiovisual se consolida como una opción viable en nuestro país. Así como se incrementan el número de producciones por año, la reflexión también debe avanzar y proponer nuevas preguntas que permitan abrir horizontes y generar interrogantes sobre el cine que se está haciendo hoy en Colombia.

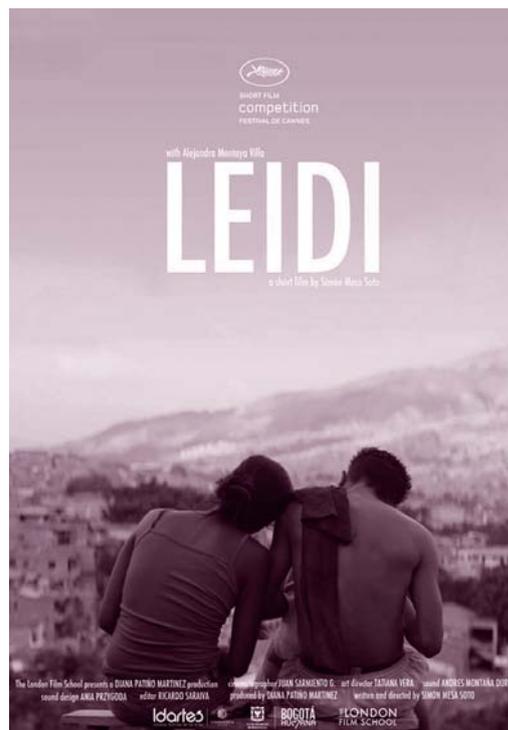
En el presente texto nos interesa plantear dos asuntos que consideramos oportunos para el momento que atraviesa el cine y el país. El primero de ellos plantea un interrogante sobre el lugar de la producción cinematográfica en nuestro contexto, no solo nos interesa pensar en las narrativas y la emergencia de miradas, sino también en los problemas de circulación y la difícil relación del cine con el público. En la segunda parte queremos reflexionar sobre el trabajo de valorización, restauración y circulación de obras patrimoniales que han marcado la historia del cine colombiano y que son claves en la formación del público y de nuevos cineastas.

¹ **Leidi** fue cofinanciado con recursos de la Cinemateca Distrital, a través de la Beca de Creación para cortometraje de ficción en formato cine, en 2013.

¿El cine para quién?

A mediados de la segunda década del siglo XXI, cuando buena parte de la reflexión está orientada a pensar el futuro del cine en la era digital, el problema de la multiplicidad de las pantallas, el cine extendido, entre otras prácticas contemporáneas, nos preguntamos: ¿Cuál es el lugar del cine en la sociedad colombiana contemporánea? Esta pregunta será el eje de esta primera parte de este texto, en la cual queremos pensar ese lugar a partir de la producción cinematográfica reciente. Por una parte, es importante pensar en el cine de hoy, en sus posibilidades y desafíos, en los aportes que se están haciendo a la construcción social, pero también en las demandas, erráticas o acertadas, que hace la sociedad a la cinematografía nacional. Asimismo, nos interesa destacar la diversidad como una virtud que debe sostenerse y la necesidad de que se fortalezca la indagación de nuevos horizontes, que si bien ya aparece, aún son incipientes.

Igualmente, consideramos que la cinematografía desempeña una función excepcional en este momento, pues aunque los procesos sociales de cambio son paulatinos, la actual coyuntura política enmarcada en la expectativa del éxito del proceso de paz que se adelanta en La Habana, ha marcado una transformación en los discursos mediáticos. Por una parte, el discurso oficial a partir de su eslogan institucional *por un nuevo país* parece



■ Cartel de **Leidi** (Simón Mesa, 2014).

concretarse en la emergencia de nuevos problemas y la abundancia de interrogantes presentes también en el cine colombiano. Entendemos que la posibilidad de construir un nuevo país se concreta también en la aparición de nuevos problemas que demandan la atención y el compromiso de diversos sectores. Este fenómeno se ha expresado en el cine en la multiplicidad de historias que han tenido lugar en la pantalla. El conflicto como foco de atención principal parece haber cedido lugar a la aparición de otros relatos en formatos, tratamientos y géneros diversos. Ello no significa que el conflicto desaparezca, por el contrario, sigue apareciendo de modo más

complejo, más frontal y en una dimensión más honda que remite a las reivindicaciones de lo fundamental: el rechazo a toda violencia y la defensa de la vida. Este fenómeno, que empieza a ser una generalidad en las agendas mediáticas, en el cine ha sido una constante en los últimos años. Por esta razón, nos interesa señalar la vigorosidad de los relatos, la apuesta por explorar estilos de vida, narrativas y perspectivas novedosas en relación con aquellas que buscan la representación estereotípica para complacer al público.

Hablar de cine colombiano hoy nos remite a la potencia creadora de la imagen, a su insistencia en la construcción siempre amenazada en disolverse en el flujo continuo de producción simbólica. Así, los esfuerzos por crear cualquier imagen que pretenda conservar el movimiento, un momento concreto, una mirada singular tiene que enfrentarse al mismo tiempo con el pasado y con la posibilidad de permanencia. Su representación del presente implica un riesgo en el eco que puede proyectar de la búsqueda de la belleza y de la implacable presencia del horror. En el cine contemporáneo, este desafío es asumido desde el acto irreflexivo y visceral que se encuentra sustentado en la propia subjetividad, pero al mismo tiempo es posible incluir en él resonancias de la historia, del arte y de la tradición cinematográfica nacional y latinoamericana. Las elecciones se concretan en las

experiencias que se ofrecen al público, desde las más inocuas, herméticas o incompresibles, hasta las más conmovedoras, devastadoras y perennes. Son estas últimas las que logran anclarse en la memoria individual y colectiva, las que marcan puntos de inflexión en la cinematografía y las que permiten cuestionar las ideas de la refundación incesante de la tradición cinematográfica nacional. Sin embargo, las otras, aquellas que pasan más fugazmente por la cartelera, por la memoria del público y de las instituciones también contribuyen a constituir una verdadera polifonía.

Títulos que han tenido un lugar importante en circuitos de festivales nacionales o internacionales y que se han visto en la programación de la Cinemateca Distrital, tales como **Los colores de la montaña** (Carlos César Arbeláez, 2010), **La sirga** (William Vega, 2012), **La playa D.C.** (Juan Andrés Arango, 2012), **Los hongos** (Óscar Ruiz, 2013), **El abrazo de la serpiente** (Ciro Guerra, 2015) y **La tierra y la sombra** se han convertido en referentes de la cinematografía colombiana. La mayoría de estos títulos son óperas primas con las que jóvenes directores están mostrando la exploración de narrativas, de temas, de lugares, de personajes y de historias diversas, que muestran la heterogeneidad del territorio y la complejidad de las historias. En estas películas se destaca el trabajo con actores naturales que es, además,



■ Carteles de **Los colores de la montaña** (Carlos César Arbeláez, 2010), **La sirga** (William Vega, 2012), **La playa D.C.** (Juan Andrés Arango, 2012), **El abrazo de la serpiente** (Ciro Guerra, 2015) y **La tierra y la sombra** (César Acevedo, 2015)

muestra de las influencias filmicas nacionales e internacionales de las que se apropian los cineastas. Los trazos de estos rasgos son los que permiten el reconocimiento de una continuidad en ciertas prácticas; en el caso del trabajo con actores naturales, es inevitable pensar en el cineasta antioqueño Víctor Gaviria, que con su obra ha logrado revelar la belleza y la poesía en medio de la realidad más cruda, trabajando de la mano de quienes tienen que vivirla.

Otro rasgo que se destaca en la producción colombiana reciente es la presencia de las regiones en el cine. Los parajes apartados en el que tienen lugar historias con un importante anclaje realista, dejan ver un país amplio y diverso, que desde miradas como la que ofrece, por ejemplo, **Jardín de ama-**

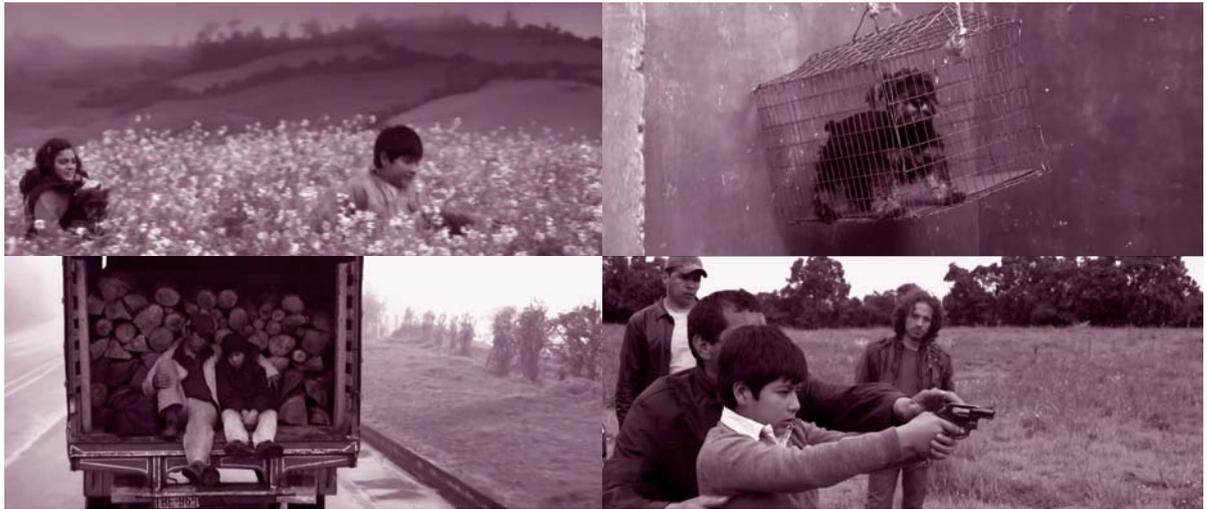
polas² (2012) de Juan Carlos Melo, representan la gran paradoja del horror en medio de la belleza. La condición de calamidad propia del mundo contemporáneo aparece tanto en las urbes como en los rincones más apartados; no se construye una imagen idílica ni exótica de estos lugares de naturaleza exuberante, sino que, por el contrario, el componente social adquiere una mayor dimensión y cuestiona las condiciones que tienen que vivir quienes

² El estreno de **Jardín de amapolas** se realizó en la Cinemateca y continuó formando parte de la programación en varios momentos, lo que hizo frente al difícil circuito de distribución que tuvo la película de Melo y que evidencia el compromiso de la Cinemateca con el desarrollo, circulación y exhibición del cine colombiano. **Jardín de amapolas** fue seleccionada para representar a Colombia junto con **Meteora** (Spiros Stathoulopoulos, 2012) en la *CICLA, Cita con el Cine Latinoamericano* de 2014, muestra organizada por la Cinemateca Distrital. Juan Carlos Melo forma parte de una nueva generación de realizadores cinematográficos del sur de Colombia y **Jardín de amapolas** es el primer proyecto del departamento de Nariño que recibe estímulos del FDC.

lo habitan. En la película, Emilio es un campesino que se ve obligado a trabajar en cultivos ilícitos mientras su hijo conoce una niña y descubre el valor de la amistad, ambos tienen que enfrentar los conflictos morales y sociales que las circunstancias les presentan. Esta producción es una ópera prima y una de las pocas películas provenientes de la región de Nariño. La construcción narrativa que ofrece su director problematiza los juicios con los cuales, desde las visiones centrales, se juzga el trabajo en cultivos ilícitos, pues más allá de las categorías que lo definen como legal o ilegal, la realidad a la que se enfrentan los protagonistas los pone frente a elecciones de orden fundamental para sobrevivir. Como en **Los colores de la montaña**, los niños están en medio del conflicto y es desde sus vivencias que se genera un contraste en el cual es posible restituir la gravedad a los acontecimientos; pues la imagen de los hechos violentos que ha sido manoseada por los medios informativos y su narración que se ha hecho desde el centralismo, parecen banalizarla cada vez más. Por eso, es a través de la mirada de los niños que el espectador establece una comparación entre la naturalidad de la vida, la cotidianidad y su encanto y la anomalía que significa la presencia de actores armados o de prácticas asociadas a la violencia. Entender la violencia como una anomalía es devolver un cierto orden a lo que socialmente es admisible.

Narraciones como estas, que son las que acercan a los colombianos a las realidades más lejanas, lamentablemente no llegan al gran público, las cifras de taquilla son insignificantes, y aunque tuvo un circuito por festivales en el que aparecen nombres tan importantes como Locarno, no tuvo la suficiente prensa para que el público respondiera en sala, su paso por la cartelera fue fugaz. Son notorias las diferencias entre películas independientes como esta y otras que, como la de Arbeláez, cuentan con la inversión de un productor que la posiciona en la agenda mediática, logrando una respuesta inusual del público sin que cinematográficamente tenga un mayor mérito.

Jardín de amapolas, junto con otros títulos como **Mateo** (María Gamboa, 2014), **Chocó** (Jhonny Hendrix, 2012) y **La playa D.C.**, podrían configurar una categoría para acompañar la construcción de una Colombia mejor, para no hablar de posconflicto; estas películas ofrecen una alternativa en la forma de entender lo que pasa en los territorios y la forma de enfrentarlo. **Mateo**, por ejemplo, es el resultado de un trabajo de investigación con el que su directora María Gamboa logra profundizar en la situación que tienen que vivir los habitantes del Magdalena Medio, una de las zonas más golpeadas por el conflicto en nuestro país. **Mateo**, el protagonista de este film, está incursionando en el mundo criminal de la extorsión de la mano de un tío suyo; y las



■ Fotogramas de *Jardín de amapolas* (Juan Carlos Melo, 2012).

necesidades económicas de la familia flexibilizan el marco de tolerancia de la madre quien debe aceptar a regañadientes el aporte de su hijo. Sin embargo, hay límites que Mateo no está dispuesto a pasar y en compañía de su madre encuentra el valor para desligarse de estas actividades. Esta manera de enfrentar los sistemas delincuenciales expresa un punto de vista alternativo para contrarrestar la violencia. Podríamos decir que esta película se plantea desde otra orilla en la que la fuerza y la visibilidad de las iniciativas sociales se convierten en alternativas reales para enfrentar la violencia en los territorios. Esta visión no es inocente y eso es quizá lo más interesante, pues no se trata de soluciones ingenuas que parecen solo posibles en una ficción maltrecha, sino que más bien visibiliza experiencias de resistencia con las que las comunidades hacen frente a las disputas del poder y del

territorio por parte de los actores armados y del crimen organizado. Un reconocimiento de su pertinencia fue la participación, como parte de la campaña *Respira paz*, de la Organización de Naciones Unidas³.

Por otra parte, desde la tradición documental, los temas vinculados con la denuncia y con la militancia política, siguen teniendo un importante lugar, pero también aparecen producciones que como *Quijote* (Juan Pablo Ríos, 2012) y *Réquiem NN* (Juan Manuel Echavarría, 2013) que se estrenó en la Cinemateca con la presencia del director, realizan una aproximación política diferente, en la cual es más importante la acción como el indicio de una fuerza mayor que poseen los

³ El Espectador. "Película colombiana apoya nueva campaña de la ONU - *Mateo*, ópera prima de María Gamboa, hace parte de la campaña 'Respira Paz'. En línea.

personajes para encontrar profundas expresiones de humanidad que los discursos ideologizados. En **Réquiem NN**, del artista Juan Manuel Echavarría, la acción de enterrar los cuerpos que allega el río Magdalena a la orilla de Puerto Berrío, y la forma en que los ciudadanos los acogen como muertos propios, construye un relato conmovedor en el que se ven creencias religiosas y prácticas casi olvidadas, como la del animero. Esta situación también ha sido objeto de la reflexión periodística en el texto *Los elegidos*, de Patricia Nieto⁴. Ambas obras cuentan con las particularidades propias de la palabra escrita y de la imagen en movimiento; pero en ambos casos, la elaboración narrativa, el tratamiento y el punto de vista ofrecen dos visiones complementarias que nos recuerdan la cercanía y los vínculos entre el periodismo narrativo y el documental: la fuerza de las historias y la importancia de las voces y del rigor en la investigación. Estas obras dejan ver la inquietud por el dolor ajeno y la necesidad de que estos relatos construyan memoria de la guerra que hemos vivido. En palabras del artista, “hay un acercamiento humano, voy con un genuino interés en saber qué ha pasado, en que me

cuenten sus historias personales, en escucharlas y creer en ellas”⁵.

Por su parte, Juan Pablo Ríos en **Quijote** nos presenta la historia de Jairo Gutiérrez, un personaje que vive en medio del monte con su familia; su vida campesina es una elección y su decisión de permanecer en el campo le ha significado tener que enfrentar la presencia de grupos violentos. Su vida está, además, dedicada al teatro popular, junto con su esposa, su hija y algunos jóvenes del lugar tiene una compañía que participa de presentaciones y festivales. La vida de Jairo no ha sido fácil como el título del documental apunta. Se trata de un personaje que se engrandece por sus actos heroicos, su cercanía con el arte le permite tener otra lectura y busca enseñar a su hija y a quienes lo rodean el valor de las cosas simples. Esta es tal vez la principal virtud de esta ópera prima, en la cual el director se concentra en el personaje, lo sigue, lo observa y le permite hablar. La visión de Jairo sobre el territorio, sobre la educación y sobre la paz nos deja claro que, para que podamos construir una sociedad más justa, tenemos que empezar por recuperar el reconocimiento hacia las personas que desempeñan oficios cruciales, como los campesinos que cultivan la tierra. Sin un discurso político

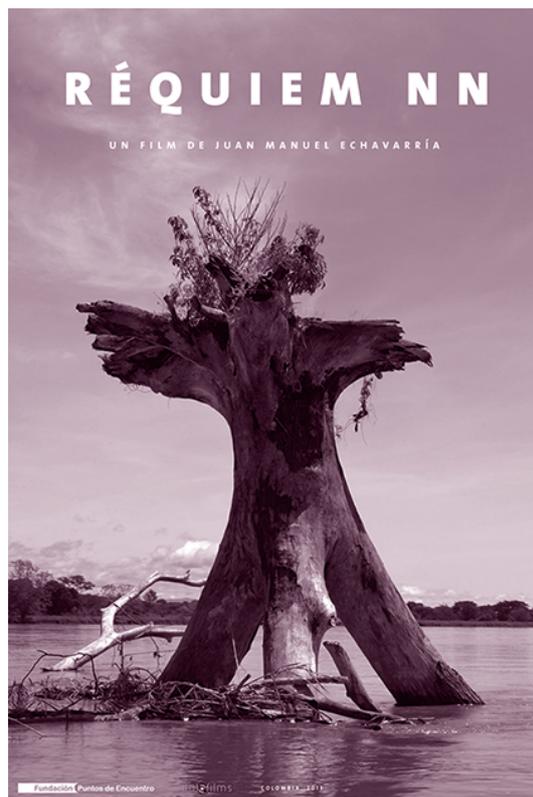
⁴ Patricia Nieto. *Los escogidos*. Colección Letras vivas de Medellín. Medellín, Colombia: Sílabo, 2012.

⁵ Manuel Silva Rodríguez y Diana Kuellar. “Documental(es): voces... ideas”. *Colección Artes y Humanidades*. Universidad del Valle, 2015, p. 156.

explícito sino a través de la reivindicación de acciones se presenta el poder del arte popular y su importancia en la vida de las comunidades, no solo como una práctica de valores hegemónicos que proponen la práctica cultural como la civilización de los pueblos, sino como una forma de producción simbólica y de reflexión sobre la propia vida.

Asimismo, como parte de la producción contemporánea del documental en Colombia, encontramos tres producciones que nos muestran la confluencia de intereses y la diversidad de miradas desde las cuales es posible construir la diversidad. Nos referimos a **Mu Drúa**⁶ (Mileidy Orozco, 2012), **Dayipâparâ** (Marta Hincapié, 2013) y **La eterna noche de las doce lunas** (Priscila Padilla, 2013). Tres producciones que, además de ser dirigidas por mujeres y tener en su temática el

⁶ **Mu Drúa** hizo parte de la selección que la Cinemateca Distrital que también es la Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES realizó en 2014 como parte del proyecto "Cine para exportar" en la exhibición de cine que se hizo en la Feria del Libro de Oaxaca cuando Colombia fue país invitado de honor. También se proyectó en la *Muestra de cine y video de los pueblos indígenas de Colombia*, DAUPARÁ, ciclo apoyado por la Cinemateca desde sus orígenes, y el cual también cuenta con un título en esta misma colección: *Catálogos razonados*. El lugar que ha ocupado el cine indígena en la Cinemateca se ha evidenciado también con otras publicaciones: *Cuadernos de cine colombiano 17 a y 17 b*, *Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento*, y Beca de investigación: *Poéticas de la resistencia, el video indígena en Colombia* de Pablo Mora. Más sobre cine indígena y de mujeres, en este catálogo razonado en el artículo de Fernando Serrano: "Ciudadanía en pantalla. Cine, derechos y diversidad en la Cinemateca Distrital".



■ Cartel de la película **Réquiem NN** (Juan Manuel Echavarría, 2013).

mundo indígena, poco tienen en común. Esta selección, en apariencia caprichosa, lo que pretende es llamar la atención sobre lo que estas tres directoras proponen; pues si bien el cine sobre el mundo indígena es todo un universo, abordado entre otros por voces tan importantes como la de Marta Rodríguez, de quien hablaremos más adelante, son pocas las mujeres directoras que se aproximan al tema. Estas tres producciones presentan historias muy diferentes. La primera de ellas es un cortometraje y ópera prima de una joven estudiante perteneciente a la comunidad Embera

Eyabida, su aproximación es una construcción personal en la cual su identidad indígena se consolida como parte de su exploración y de su búsqueda y está presente en su narrativa en primera persona. Mileidy hace un viaje hasta el resguardo en el que creció y donde aún vive su familia, pero lejos de ser el paraíso perdido, es viaje iniciático de su vida adulta y su reivindicación identitaria; es, además, un homenaje a la memoria de su abuelo, un líder indígena asesinado. Así, a través de una mirada íntima, **Mu drúa** logra poner en el centro del problema la amenaza permanente que tienen que vivir las comunidades indígenas, que no solo es la amenaza de los actores armados, sino también el desconocimiento de la historia y el desafío transcultural que tienen que vivir los miembros de las mismas.

Por otro lado, **Dayipâpârâ** es un documental sobre la vida de la Madre Laura. Si la ponemos en medio de estos documentales es porque su principal acierto es justamente contar la relación de la santa con los indígenas, la manera en que buscó acercarse a su cosmogonía. No deja de ser una visión complicada porque se trata de la evangelización católica para la comunidad indígena; por ello, más que los logros de evangelización, es la sensibilidad de esta monja frente al mundo indígena que se materializó en la traducción del catecismo a la lengua Katia en tiempos en que los que las lenguas indígenas no eran ni respetadas

ni valoradas, mucho menos aprendidas y apropiadas. El tercero de esta triada, **La eterna noche de las doce lunas**, a diferencia de los dos anteriores que adoptan la voz de la primera persona, tiene una aproximación mucho más objetiva, en la cual la voz de la documentalista le cede el lugar a la voz de la protagonista y a su familia. Este documental nos presenta la historia de Pili, una niña wayuu que pasa por el ritual de iniciación del encierro que en la cultura Wayuu marca la llegada de la primera menstruación. La película plantea también los dilemas a los que se enfrentan los integrantes de esta etnia y muy especialmente sus mujeres, que se debaten entre las prácticas ancestrales como esta y el cuestionamiento de las mismas desde el pensamiento contemporáneo.

Estas tres películas son solo un ejemplo de las múltiples voces desde las cuales aparece la diversidad de Colombia, así como el trabajo de las mujeres en la dirección que cada vez es más frecuente. En ellas aparecen temas fundamentales que tienen que ver con la relación con los ancestros, con la familia, con la religión y con ser mujer y las múltiples miradas lo enriquecen. Estas voces no solo muestran realidades distantes geográficamente, sino que también nos permiten conocer con mayor profundidad el pasado, las historias y los dolores de comunidades indígenas golpeadas por las múltiples violencias, de este y otros tiempos.

No es un tema que se agote en estas películas, ni otras que aquí no se mencionan, más bien cada una de ellas muestran la densidad de un universo por conocer.

Asimismo, películas como **Inés, recuerdos de una vida** (Luisa Sossa, 2014) y **Looking for** (Andrea Said, 2012) también dirigidas por mujeres, nos muestran la posibilidad de narrar desde lo íntimo de las historias personales situaciones a las que están sometidas las mujeres. En la primera, el hallazgo de la directora Luisa Sossa de los cuadernos en los que su bisabuela cuenta su vida, son el eje que le permite adentrarse en la vida familiar y, en particular, en la violencia intrafamiliar que tuvo que vivir Inés. Por medio de los testimonios escritos en los cuadernos y de las entrevistas con sus familiares, Sossa va transformando el recuerdo idílico de la bisabuela en una imagen más real en la cual no solo se presenta como una víctima, sino también como una mujer que logró dejar un testimonio y reconfigurar su vida entorno a sus gustos y pasiones: la política y la poesía. Además de la película, la directora creó un blog en el que cuenta el proceso de la construcción documental; abrir este proceso que generalmente se adelanta en soledad y el cual después de terminadas las películas queda en el olvido, es un ejercicio de generosidad y una herramienta para quienes están incursionando en la narrativa documental. Parte de lo que

cuenta en esta memoria está relacionado con la distancia que necesitó para poder enfrentar la historia de Inés en la que también se reconoce y, como afirma, le sirve para sanar las heridas del pasado y para entender parte del presente⁷.

Por su parte, Andrea Said, en **Looking for**, hace un viaje sin generaciones de distancia, pues se trata de la búsqueda de su padre. Este viaje, metafórico y geográfico, lo emprende a tientas, pues tiene muy poca información del hombre que busca. Este recorrido inspirado en el pasado de su madre, la conduce por caminos inesperados, en los cuales las respuestas que aparecen distan en apariencia de su pregunta inicial. No obstante, las conclusiones son significativas y las preguntas se transforman, así la idea del padre ausente se convierte en una pregunta por su propia identidad y es, en este sentido, que la película logra hacer un descubrimiento de estas inquietudes compartidas por quienes no han crecido en compañía de sus padres o por las piezas que faltan en el rompecabezas de las vidas familiares.

Ambas películas son honestas y hurgan en lo profundo del ser; su opción de narrar en primera persona implica el desafío de exponerse pero, al mismo tiempo, el proceso de la cons-

⁷ Blog del proceso de la película de Luisa Sossa: <http://inesrecuerdosdeunavida.blogspot.com.co/>.



■ Fotogramas de **Looking for** (Andrea Said, 2012).

trucción de la película permite que los personajes se complejicen y hace que más allá de las búsquedas personales se tramiten sentimientos que son comunes a mucha gente, pues como afirma Said: “no sólo por el tema de la búsqueda del padre, sino porque en el fondo esta película habla sobre reconciliarse y eso es una historia universal”⁸.

Historias como estas han empezado a ocupar un importante lugar cuando se habla de violencia, pero problematizarlas requiere la decisión de las nuevas generaciones de hurgar en el pasado y de enfrentar los secretos o los silencios familiares. Así descubrimos que estos mundos al salir al ámbito público, se conectan con otras realidades igualmente silenciadas; y por esta razón, el uso de la primera persona que como forma y voz puede parecer en principio volcada sobre la singularidad y

sobre la visión subjetiva del mundo, se diluye y, más bien, se convierte en la posibilidad de que muchas más historias como estas salgan a la luz. De algún modo, estas mujeres han sido inspiradas por figuras destacadas en arte y en documental, como Marta Rodríguez o como Débora Arango, capaces de generar obras que siguen cuestionando el lugar de la mujer y las conductas normalizadas en la sociedad colombiana.

Las mujeres también son protagonistas en películas dirigidas por hombres; es el caso de **Chocó**, de Jhonny Hendrix Hinstroza y de **La sirga**, de William Vega. Ambas películas se sitúan en territorios rurales apartados: la primera en la región chocona y la segunda en la región de Nariño. En la primera, la protagonista debe trabajar en las minas y lavando ropa para obtener el sustento para su familia; su esposo no aporta nada y, por el contrario, es más un problema. Además de la condición de la protagonista en esta película, se expo-

⁸ Gloria Esquivel. “El viaje introspectivo de ‘Looking For...’”. En *Revista Diners*, 8 de abril de 2014. En línea.

ne el problema de la minería, y aunque no es el tema central ni se profundiza en él, queda claro que este debe ser un motivo de preocupación por la amenaza que representa para la diversidad de la selva chocoana y por la contaminación de las fuentes de agua que ponen en riesgo la salud de todos. Chocó, el nombre de la protagonista, es también una estrategia que amplía la visión de la historia y la extiende al departamento. En **La sirga**, Alicia es una joven mujer que debe huir de la violencia tras un incendio que arrasó con su casa y su familia. Llega a buscar el único familiar que le queda, Óscar, un viejo solitario y hueraño que vive en un lugar llamado La Sirga. Alicia intenta rehacer su vida y recuperarse del trauma; sin embargo, este lugar apacible va convirtiéndose en una amenaza. Esta es una película en la cual hay una combinación cuidadosa del trabajo visual y sonoro con la propuesta narrativa. Como espectadores nos identificamos con Alicia y con la vulnerabilidad, no solo de su cuerpo frágil que se enferma y se lastima, sino también con su lugar dentro de una comunidad que susurra los peligros. Alicia deberá seguir su camino, pues su objetivo de estar a salvo aún no se logra. Las estrategias narrativas elegidas para contar esta historia hacen que nos concentremos más en la necesidad de salvar la vida y de proteger a los débiles que en el estallido inminente de la violencia. En ambas películas, la violencia recae sobre la figura femenina, pe-

ro también a través de sus propias decisiones busca superar la victimización y luchar con todas sus fuerzas para lograr sus objetivos.

Las expresiones que emergen en el cine contemporáneo son diversas y mal haríamos en tratar de generar categorías para hacer clasificaciones; además, porque aunque la búsqueda de un lenguaje propio puede ser más lúcida y acertada en algunos que en otros, siempre es válida y necesaria. Lo que sí podemos señalar es la recurrencia en nuestro cine de los conflictos sociales, y de un esfuerzo por desnaturalizar el tipo de imagen que los ha hecho visibles. En particular, distanciarse del extremo, de la necesidad de escandalizar, de la imagen chocante y seudotransgresora que cada día se campea incesante por las pantallas. Por el contrario, la contención, el uso del fuera de campo, la imagen sugerente y el trabajo retórico y poético, son elementos que empiezan a ser una constante en las obras que en algunos años conformaran el canon de las películas colombianas. Y no se trata solo de las que se legitiman en el contexto internacional o las que la crítica nacional destaca, se trata de las películas pertinentes que le dan lugar a otras voces, a otras geografías, que cuestionan el orden social y, sobre todo, que nos ayudan a pensar y a comprender nuestro pasado y nuestra historia. En resumen, las películas que se necesitan para estos tiempos,

pues como afirma Juan Manuel Echavarría: “si hablo de la tragedia humana que vivimos en Colombia, esta tragedia tiene que estar atravesada y envuelta por la poesía. Si uno habla sobre el horror con más horror, creo que no abre espacio de reflexión”⁹.

Volver la mirada

El dinamismo de la cinematografía actual se expresa no solo en la cantidad de producciones que se estrenan al año, sino también en la revisión, restauración y procesos de valorización de las obras que constituyen el acervo cinematográfico nacional. La consolidación cinematográfica se logra con el reconocimiento de las obras que han contribuido a forjar la mirada sobre el país desde el documental o permiten repensar los problemas de la representación en las obras de ficción. En este sentido, la formación de las nuevas generaciones de público y de cineastas, pasa por poner a disposición de los espectadores obras significativas cuya principal característica es la vigencia que continúa teniendo su contenido. Entre estas se encuentran las obras de Marta Rodríguez y Dunav Kuzmanich, a las cuales nos referiremos como parte del cine colombiano que ha sido visto en la Cinemateca Distrital. Son dos directores fundamentales en el conocimiento de la cinematografía

nacional a los que es necesario conocer como parte de la historia, de las transformaciones y de la diversidad del cine que se ha hecho en Colombia. La obra de cada uno de ellos muestra formas muy diferentes de entender el cine, la producción y la narración. Si bien el trabajo documental que realiza Rodríguez está vinculado con la tradición del Nuevo Cine Latinoamericano, su conciencia de las posibilidades del lenguaje cinematográfico le ha permitido seguir una senda que no se agotó con el fin de los tiempos revolucionarios. Esto demuestra que la apropiación de lo que en la época de sus inicios fue el gran paradigma, en el caso de Rodríguez estuvo más allá de lo demagógico, lo que traza una línea de continuidad con un tipo de cine necesario y pertinente en sociedades como las latinoamericanas.

Por otro lado, Kuzmanich desde la ficción realizó una obra que aunque tuvo un debut deslumbrante con **Canaguaro** (Dunav Kuzmanich, 1981), sus demás películas no tuvieron la misma densidad. Durante la década de los ochenta realizó cinco largometrajes, en una época en la que gracias al modelo del sobreprecio abundaban los cortos. Las películas de este director tienen un vínculo con la literatura y el teatro; esto le permitió también experimentar con el lenguaje. No obstante, su principal interés no fue la innovación en la narración, sino más bien la puesta en pantalla de situaciones siempre problemáticas y

⁹ Manuel Silva Rodríguez y Diana Kuellar, ob. cit., p. 156.

estructurales de las sociedades latinoamericanas. Estas posturas y su radicalidad le valieron el aislamiento.

En esta segunda parte nos referiremos a estos dos directores como parte de un conjunto de obras que han sido restauradas y que lentamente empiezan a circular por el territorio nacional, lo que contribuye a refrescar la memoria de los colombianos y acompasar el auge de las nuevas producciones. Cabe mencionar que en la Cinemateca Distrital tuvieron lugar varias retrospectivas de Marta Rodríguez, una de ellas dentro de la conmemoración a su premio Vida y Obra 2014 otorgado por el IDARTES¹⁰, así como también se programó una retrospectiva del trabajo cinematográfico hecho por Kuzmanich en Colombia.

En la primera parte cuando nos referimos al cine hecho por mujeres cuya temática aborda lo indígena, decidimos dejar por fuera a Marta Rodríguez, porque consideramos que la magnitud de su obra constituye un universo propio, con un eje de acción claro y que ha mantenido la coherencia y el compromiso presente desde sus primeras obras. Asimismo, es posible destacar dos rasgos de su obra; el

¹⁰ Esta retrospectiva se realizó en asocio con el Museo de Bogotá y estuvo acompañada por una exposición de **Chircales** (Jorge Silva y Marta Rodríguez, 1972) en el corredor de la Cinemateca.

primero de ellos, es justamente la solidez en el conjunto de su trabajo, que no es otra cosa más que el respeto con el que Marta y su equipo de trabajo han asumido la relación con los otros. El segundo es la búsqueda estética a través de diferentes recursos visuales y sonoros con los cuales encuentra la belleza y la riqueza cultural de las comunidades con las que trabaja. Ambos rasgos tienen que ver con su mirada antropológica y etnográfica. El diálogo que se construye entre este cine y el trabajo de los noveles directores no es solo en relación con la comprensión de lo documental, sino también de la comprensión de lo humano y de la dimensión de lo político. En el 2014, la organización de DocsBarcelona + Medellín hizo un homenaje al trabajo de Marta Rodríguez, en su intervención ella enfatizó en la necesidad de hacer un cine más coherente con las necesidades de nuestro entorno. El reclamo es la necesidad de que voces como la suya se multipliquen y de que muchas más historias de vejámenes y resistencias sean contadas. De que las comunidades encuentren eco en los cineastas, en que este cine no sea complaciente con los espectadores y que les haga reflexionar. Este reclamo es también por la construcción de memoria, no la que se hace después, sino la que se construye mientras ocurren los hechos, pues cuando nadie pensaba en memoria ni en posconflicto, ya ella y su equipo estaban trabajando en esa

dirección. Y ahora que tanto se empieza a hablar de memoria, y que la memoria se convierte en un instrumento de las instituciones, es necesario de nuevo volver a preguntarse: ¿Cuál memoria, la memoria de quién es la que va a reposar en los dispositivos que configuran la historia? ¿Cuáles son las imágenes que se posicionan en el imaginario nacional y cómo estas configuran o desfiguran de la realidad? La virtud que tienen estos trabajos ante el flujo vertiginoso de la actualidad es, justamente, el carácter de permanencia, su posibilidad de relectura y de interpretación que complementa e interroga la construcción histórica de soportes como la palabra, los textos o los monumentos. No solo se trata de un asunto de discurso, pues como lo propone Didi-Huberman (2014), en el mundo contemporáneo los medios censuran la aparición del pueblo, y la construcción de la imagen se ha tornado más como una construcción privada que como una reivindicación colectiva. En este sentido, el trabajo de quienes como Marta, se oponen a la construcción privada e institucionalizada de la imagen, construyen una aproximación más cercana a ese real siempre huidizo¹¹.

El trabajo documental de Marta Rodríguez que abarca diferentes lugares del país y problemas de distinto orden, es un referente

para quienes nos acercamos con interés al cine colombiano, pero para buena parte de la población de nuestro país, sobre todo para las generaciones más jóvenes, su nombre es aún desconocido. Por eso, siempre son bienvenidas las muestras, las revisiones y la aparición de nuevas producciones o de nuevos descubrimientos de su amplio archivo aún por conocer. Sobre todo, porque su cine logra mostrar una cara de lo que somos siempre difícil de ver, porque contrasta con la imagen del país que ha querido construirse en los últimos tiempos.

Las obras que ponen en pantalla los personajes, los problemas o los lugares que nos devuelven una imagen inquietante, difícilmente son bien recibidas por el público que busca la narración fácil y el entretenimiento evasivo. Algo semejante sucedió con la obra de Dunav Kuzmanich, cuyos trabajos no habían podido ser vistos ni por sus más fervientes seguidores, hasta la colección de videos que publicó en 2013 la Cinemateca Distrital, en conjunto con la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y con Proimágenes Colombia.

Después de **Canaguaro** que fue una importante contribución a la filmografía nacional, las películas dirigidas por Kuzmanich no tuvieron el mismo éxito. Sin embargo, una nueva revisión de las mismas nos muestra el valor y la importancia que tienen. En este texto queremos referirnos a la relación cine y

¹¹ Georges Didi-Huberman. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

literatura presente en su obra, y además plantear una reflexión sobre **Ajuste de cuentas** (Dunav Kuzmanich, 1984), ya que esta producción mostró uno de los problemas más graves que ha tenido la sociedad colombiana justo cuando llegaba a uno de sus momentos de mayor expansión e impacto, y quizá una recepción más atenta de esta película hubiera generado fructíferas reflexiones sobre el tema.

La literatura y la historia fueron para Kuzmanich una manera de conocer mejor la realidad de Colombia, lo cual le sirvió de base para el trabajo cinematográfico, pero además fue una fuente de conocimiento que le permitió relacionarse con un mundo creativo y artístico diferente al cinematográfico. Desde sus primeros trabajos en Chile, estas relaciones con otras artes están presentes, en particular con expresiones como la paya y el teatro¹².

La relación cine y literatura enriquece las posibilidades de representación, a la vez que se configura una nueva obra. En el caso de **Canaguaro**, por ejemplo, tuvo como base el libro *Las guerrillas del llano*, de Eduardo Franco Isaza; sin embargo, no se trata de una adaptación de la historia, sino de elementos narrativos y formales entre los que se destaca

¹² La paya es una modalidad de canción popular chilena en décimas. Asimismo, uno de los primeros trabajos como **Juan Maula y el Garrudo** (Kuzmanich, 1966), adaptación de una obra de Enrique Gajardo.



■ Marta Rodríguez en la Cinemateca en el marco de la Cumbre mundial de arte y cultura para la paz de Colombia. Abril, 2014. Foto: Carlos Lema.

la voz testimonial del personaje. Películas de Dunav como **El día de las mercedes** (1985) y **Mariposas S.A.** (1986) contaron con la participación de Antonio Montaña, y del argumento de la primera forma parte de las obras como *Aire turbio*, de Montaña y *Espuma y nada más*, de Hernando Téllez. La adaptación en Kuzmanich fue diversa, exploró múltiples posibilidades de esta relación y por eso en sus resultados se amplía el contenido semántico y formal de las mismas. No solo se trata de una relación entre dos formas de representación o entre dos sistemas de signos,



■ Presentación de la caja de películas *Dunav Kuzmanich, 1935-2008*, en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, FICCI 54 desde el panel "Dunav Kuzmanich: el punky franciscano". Marzo de 2014. De izquierda a derecha: Oswaldo Osorio, Julián David Correa, Javier Mejía, Sonia Kuzmanich y Myriam Garzón. Foto: Claudia Palacio.

sino que en la obra de Kuzmanich la literatura se inserta en sus relatos haciendo una puesta en relación con otros aspectos propios de la obra cinematográfica y de su propia visión del mundo. Sin embargo, estas relaciones son siempre complejas y la dificultad varía de un caso a otro. Por ejemplo, en **La agonía del difunto** (Kuzmanich, 1982), la adaptación de la obra de teatro de Esteban Navajas, no logra superar ciertos elementos del teatro como la limitación espacial que en el lenguaje cinematográfico, por el contrario, abre las posibilidades de la representación. No obstante, las dificultades que puedan tener las películas de Kuzmanich, las temáticas fueron en su tiempo una novedad, o como en el caso de este

último ejemplo, el asunto de la propiedad de las tierras siguen siendo temas poco abordados en el cine.

La visión de Kuzmanich también buscó ampliar la dimensión de lo local, así lo deja claro a partir de un elemento extradiegético que se introduce antes de comenzar el relato y que aparece tanto en **Mariposas S.A.** como en **El día de las mercedes**: *Esta historia transcurre ayer, hoy o mañana en cualquier pueblito de Latinoamérica*. Incluso, se le da a la historia un carácter intemporal que la vincula con narrativas previas y posteriores, se trata pues de una desterritorialización de la historia. Aunque la historia compartida de las sociedades latinoamericanas nos haga pensar que se trata de una vinculación apenas lógica incluso teniendo en cuenta la historia del director, no podemos olvidar que justamente es, en las realidades locales de lugares marginales, en donde se puede apreciar la singularidad de los pueblos. Por esta razón, aunque se trata de historia que bien podría suceder en Chile, en Colombia o en otro país, en cada uno tendría sus propias particularidades.

Por otra parte, **Ajuste de cuentas**, dirigida también por Kuzmanich, ha tenido menos relevancia dentro de la cinematografía nacional. Pese a que la película fue estrenada en el Primer Festival de Cine de Bogotá, e incluso estuvo en la cartelera, no tuvo tanta

acogida, ni la crítica se ocupó de ella como sucedió con **Canaguaro**. La película cuenta la historia de un narcotraficante que escala socialmente y se relaciona con representantes del poder de diferentes instituciones sociales, cuando su negocio se viene abajo tiene que enfrentar la traición y la desgracia. La película empieza con el siguiente texto:

En Colombia, durante 1981, se cometieron 83 524 delitos contra la vida y la integridad personal de los ciudadanos. De estos, 10 194 correspondieron a homicidios, a un promedio de 28 por día. Muchos de estos crímenes son los llamados “ajustes de cuentas”. La historia que esta película narra, podría corresponder a alguno de estos casos. Sin embargo, los personajes y los hechos aquí representados son ficticios y cualquier semejanza con la realidad es pura coincidencia, y fruto exclusivo de la imaginación de los autores.

Esta aclaración cobra importancia si tenemos en cuenta la situación que vivía el país en ese momento. Si bien para el año de su estreno, en 1984, la guerra de los carteles del narcotráfico no había hecho su más estruendosa aparición con los carros-bombas y los grandes atentados, los capos ya estaban en la escena nacional. Además, en este período se incrementó el tráfico de cocaína. Según Pearce (1992), el volumen del alcaolide expor-

tado a Estados Unidos pasó de 15 toneladas en 1978 a 270 en 1988¹³.

La película muestra más que un aspecto de lo que estaba ocurriendo, la forma de relacionamiento de los narcotraficantes con diferentes grupos sociales, y si bien no se hace un señalamiento directo, podemos hacer algunas inferencias que muestran la precisión del relato. En la primera escena, por ejemplo, el sobrevuelo por un río, presumiblemente el Magdalena, remite a la zona en la que sitúa uno de los predios más emblemáticos de la época del narcotráfico antes de su persecución, la hacienda Nápoles, propiedad de Pablo Escobar que albergaba un zoológico del cual formaban parte dos mil ejemplares y más de cien especies exóticas importadas de Australia, El Sahara, Canadá, Europa, El Congo y Etiopía¹⁴.

Asimismo, las relaciones del capo de **Ajuste de cuentas** con el mundo político, hace una referencia evidente a lo que se vivía en la época, cuando el más visible capo de la droga en Colombia incursionó en política y fue elegido como Representante a la Cámara en 1982, o las relaciones entre narcos y políticos mediante la financiación de las campañas

¹³ Jenny Pearce. *Colombia dentro del laberinto*. Bogotá: Altamir Ediciones, 1992, p. 111.

¹⁴ Atehortúa Cruz, Adolfo León y Diana Marcela Rojas Rivera. “El narcotráfico en Colombia. Pioneros y capos”. *Historia y Espacio*, 2008, p. 11. En línea.

Referencias

Atehortúa, A. L. y Rojas, D. M. (2008). “El narcotráfico en Colombia. Pioneros y capos”. En *Historia y espacio*. En línea.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

El Espectador. “Película colombiana apoya nueva campaña de la ONU”, **Mateo**, ópera prima de María Gamboa, hace parte de la campaña "Respira Paz". 18 de julio de 2014. En línea.

Esquivel, G. “El viaje introspectivo de ‘Looking For...’”. En *Revista Diners*, 8 de abril de 2014. En línea.

Pearce, J. (1992). *Colombia dentro del laberinto*. Bogotá: Altamir Ediciones.

Alonso, J. y Jaramillo, A. M. (1992). “Medellín: las subculturas del narcotráfico”. *Colección Sociedad y conflicto*. Santafé de Bogotá, D. C.: Cinep.

Rodríguez, M. y Kuellar, D. (2015). “Documental(es): voces... ideas”. *Colección Artes y humanidades*. Universidad del Valle.



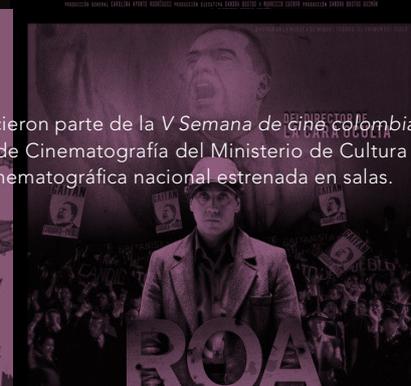
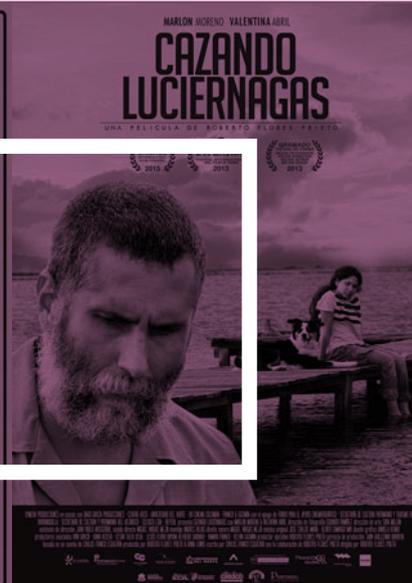
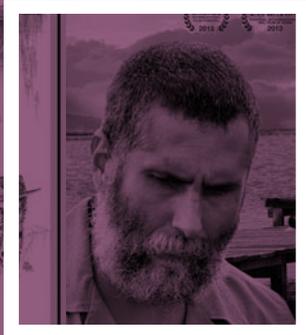
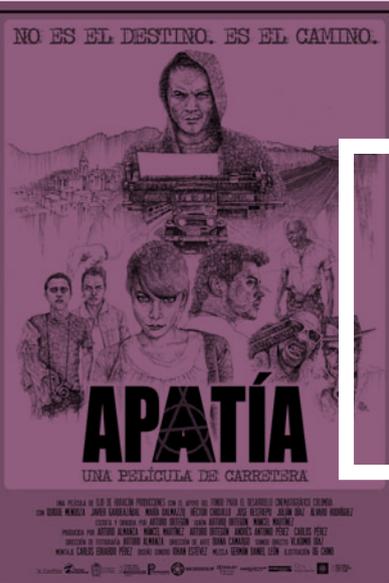
Atehortúa



El Espectador



Esquivel



■ Carteles de algunas de las 34 películas que hicieron parte de la V Semana de cine colombiano realizada en 2014. Este evento bienal organizado por la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura presenta, en varios lugares del país, una selección de la producción cinematográfica nacional estrenada en salas.

MIRADAS PROGRAMADAS, MIRADAS TRANSFORMADAS

LA PROGRAMACIÓN EN LA CINEMATECA DISTRITAL

Son más de 6 000 proyecciones realizadas entre 2012 y 2015. A continuación se presenta una breve muestra de diferentes películas programadas dentro de las temáticas abordadas en estos *Catálogos razonados*: maestros, cine diverso, cine latinoamericano y cine colombiano. Esta muestra se enmarcará fundamentalmente en los ciclos propios gestados desde la Cinemateca como Ciclo rosa o CICLA (Cita con el Cine Latinoamericano), y las películas colombianas y latinoamericanas estrenadas así como las presentadas dentro de los ciclos “lo mejor del año”¹. Gran parte de esta programación se ha realizado desde la gestión conjunta con otros socios y ha circulado en 50 salas asociadas activas de la Cinemateca que se encuentran en 16 localidades de Bogotá.

¹ Los cortometrajes que se incluyen pertenecen a la categoría “Estrenos” y a algunas muestras especiales. Se omite el nombre de los directores y de los países cuando están implícitos en el nombre de la muestra, salvo en el caso de las coproducciones. Algunas películas forman parte de varias muestras aunque aparezcan solo en una de ellas. Se hace énfasis en los años 2015 y 2014, y se presenta de manera parcial el 2013 y 2012.



MAESTROS EN LA CINEMATECA

Retrospectivas de maestros que hacen parte del catálogo razonado: Transformando miradas

Época de oro del cine mexicano. Películas de Emilio (Indio) Fernández y fotografía de Gabriel Figueroa. La rebelión de los colgados.

Dir. Emilio Fernández y Alfredo B. Crevenna. 1954. México. 85 min. **Duelo en las montañas**. Dir. Emilio Fernández. 1949. México. 84 min. **Río Escondido**. Dir. Emilio Fernández. 1947. México. 110 min. **Las abandonadas**. Dir. Emilio Fernández. 1944. México. 103 min. **Salón México**. Dir. Emilio Fernández. 1948. México. 95 min. **La malquerida**. Dir. Emilio Fernández. 1949. México. 90 min. *Retrospectiva de Abbas Kiarostami. Copia certificada* (Copie conforme). 2010. Francia, Italia, Irán. 106 min. **¿Dónde está la casa de mi amigo?** (Khane-ye dost kodjast?). 1987. Irán. 83 min. **Y la vida continúa** (Zende gi va digar hich). 1992. Irán. 92 min. **Like someone in love** (Raiku samuwan in rabu). 2012. Francia-Japón. 109 min. **A través de los olivos** (Zire

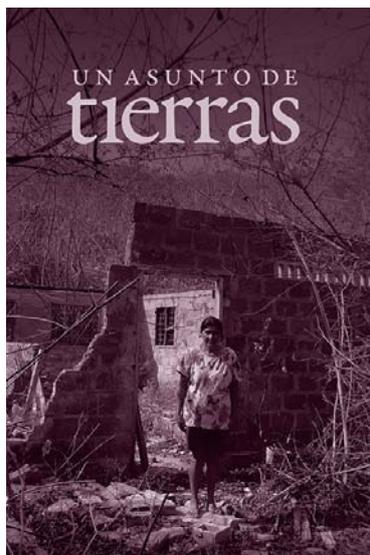
darakhata zeyton). 1994. Irán. 108 min. **Primer plano** (Close up). 1990. Irán. 100 min. **Shirín**. 2008. Irán. 92 min. **Ten** (Dah). 2002. Irán-Francia. 94 min. **El viento nos llevará** (Bad ma ra kahahad bord). 1999. Irán-Francia-Estados Unidos. 118 min. **El sabor de las cerezas** (Ta'm e guilass). 1997. Irán-Francia. 98 min. **10 sobre diez** (10 on ten). 2004. Irán-Francia. 90 min.

Otras filmografías de maestros en la Cinemateca

Federico Fellini / Oliver Stone / Daniel Burman / Fermín Muguruza / Tin Tan / Luis Buñuel / David Wark Griffith / Serguéi M. Eisenstein / Wim Wenders / Emile Cohl / Wong Kar-wai / Lars von Trier / Raoul Peck / Vittorio de Sica / Thomas Vinterberg / Kim Ki-Duk / Glauber Rocha / Heddy Honingmann /

Filmografías y clases magistrales

Benoît Jacquot / Hervé de Luze / Gérard de Battista / Etienne Bous-sac / Jan Harlam / François Cail-lat / Jerzy Kucia / Anca Damian / Jean-Gabriel Pèriot / Andreas Johnsen /



CINE DIVERSO

Ciclo rosa 2015

Retrospectiva del cine mexicano. **Los exóticos**. Dir. Michael Ramos Araizaga. 2013. México. 96 min. **David**. Dir. Roberto Fiesco. 2005. México. 15 min. **Todo el mundo tiene a alguien menos yo**. Dir. Raul Fuentes. 2011. México. 90 min. **Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor**. Dir. Julián Hernández. 2003. México. 80 min. **Yo soy la felicidad de este mundo**. Dir. Julián Hernández. 2015. México. 122 min. **Quemar las naves**. Dir. Francisco Franco. 2007. México. 100 min. **Cuatro lu-**

nas. Dir. Sergio Tovar Velarde. 2014. México. 85 min. **El callejón de los milagros**. Dir. Jorge Fons. 1995. 140 min. **Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro**. Dir. Alejandra Islas. 2005. México. 105 min. **Morir de pie**. Dir. Jacaranda Correa. 2011. México. 90 min. **Make up**. Dir. Pavel Cortés. 2010. México. 80 min. **Atempa, sueños a orilla del río**. Dir. Edson Jair Caballero. 2013. México. 86 min. **El lugar sin límites**. Dir. Arturo Ripstein. 1977. México. 110 min. **Matinée**. Dir. Jaime Humberto Hermosillo. 1976. México. 90 min. **Así**. Dir. Jesús Mario Lozano. 2004. México. 80 min. **Agnus dei: cordero de Dios**. Dir. Alejandra Sánchez. 2011. México. 80 min. **En el paraíso no existe el dolor**. Dir. Victor Saca. 1993. México. 90 min. **Así se quiere en Jalisco**. Dir. Agustín Calderón. 1995. México. 16 min. **P*TO**. Dir. Martín Bautista. 2009. México. 18 min. **Los ojos de Emilio**. Dir. Alejandro Zuno. 2006. México. 23 min. **El amante del padrino**. Dir. Sven Heinrich. 2009. México. 29 min. **David**. Dir. Roberto Fiesco. 2005. México. 15 min. **O ser un elefante**.

Dir. Ulises Pérez Mancilla. 2013. México. 8 min. **Animal de fantasía**. Dir. Olivia Portillo Rangel. 2012. México. 20 min. **A rapel**. Dir. Gian Cas-sini. 2011. México. 11 min. **Félix y el pez**. Dir. Chucho E. Quintero. 2011. México. 20 min. **Cuarto de hotel**. Dir. Alejandro Zuno. 2015. 10 min. **De este mundo**. Dir. Fernanda Valadez. 2010. México. 23 min. **Dorsal**. Dir. Pablo Delgado. 2010. México. 22 min. **En la luz del sol brillante**. Dir. Jesús Torres Torres. 2008. México. 18 min. **Recodo del purgatorio**. Dir. José Estrada. 1975. 48 min. **Carina**. Dir. Sandra Reynoso. 2014. México. 11 min. NAVÍO. Dir. Natali Montell. 2014. México. 8 min. **Carreteras**. Dir. Denise Quintero. 2012. México. 12 min. **Ágape**. Dir. Ana Moreno. México. 2013. México. 8 min. **Directamente al cielo**. Dir. Mafer Suárez. 1996. México. 15 min. **La carta**. Dir. Ángeles Cruz. 2014. México. 18 min. **En aguas quietas**. Dir. Astrid Rondero. 2009. México. 15 min. *Retrospectiva Mónica Treut*. **Virgin machine** (Die jungfrauenmaschine). 1988. Alemania. 84 min. **Of girls and horses** (Von mädchen und pferden). 2014. Alemania.

85 min. **Gendernauts**. 1999. Alemania. 86 min. **Female misbehavior**. 1992. Alemania y Estados Unidos. 80 min. **Ghosted**. 2009. Alemania. 89 min. *Muestra general*. **Feriado**. Dir. Diego Raujo. 2014. Ecuador. 82 min. **Nanomi Campbell**. Dir. Nicolás Videla y Camila José Donoso. 2013. Chile. 83 min. **Yves St Laurent**. Dir. Jalil Lespert. 2014. Francia. 101 min. **Violette**. Dir. Martin Provost. 2014. Francia. 132 min. **El desconocido del lago** (L'inconnu du lac). Dir. Alain Guiraudie. 2013. Francia. 97 min. **Fucking different XXY**. Dir. Kristian Petersen. 2014. Alemania. 83 min. **El círculo** (Der kreis). Dir. Stefan Haupt. 2014. Suiza. 102 min. *Cine colombiano*. **Deshora**. Dir. Bárbara Sarasola-Day. 2013. Argentina-Colombia-Noruega. 100 min. **Cuerpos en tránsito, perspectiva de una lucha**. Dir. Guillermo Camacho. 2013. Colombia. 47 min. **Pensarnos mujeres, contarnos mujeres**. Dir. Priscila Padilla. 2014. Colombia. 20 min. **Soy negra, soy marica y soy puta**. Dir. Cas van der Pas y Hugo Meijer. 2013. Colombia y Países Bajos. 21 min. **Somos**. Dir. Paola Zuluaga Palacios y Cristina Villa. 2014. Colombia.

25 min. **Cruising in high heels**. Dir. Simón Haikiruma. 2014. Colombia. 48 min. **Imaginario indomptables**. Dir. Alejandra Ospina y Victoria Maréchal. 2014. Colombia. 55 min. **Si eres LGBTI**. Dir. Felipe Correa y John Meneses. 2014. Colombia. 5,22 min.

Ciclo rosa 2014

Retrospectiva del cine sueco. **Bésame** (Kyss mig). Dir. Alexandra-theresa Keining. 2011. 105 min. **Arrepentidos** (Regretters). Dir. Marcus Lindeenn. 2010. 58 min. **Para ti desnudo** (For you naked). Dir. Sara Broos. 2012. 74 min. **Descubriendo el amor** (Show me love fucking åmål). Dir. Lukas Moodyson. 1998. 89 min. **Algo tiene que romperse** (Something must break). Dir. Martin Bergs-mark. 2014. 81 min. **Malditas queeres** (Damned Queers). Dir. Gunnar Almér, Nils Gredeby, Lars Gustafsson, Staffan Hallin, Håkan Hede, Sten Åke Hedström, Olle Holm, Anders Näslund, Pelle Pettersson. 1977. 21 min. **Las estrellas que somos** (The starts we are). Dir. Mia Engberg. 1997. 28 min. **Las flores de Benjamin** (Benjamin's flowers). Dir. Malin Erixon. 2012. 12 min. **Sofocación** (On Soffocation).

Dir. Jenifer Malmqvist. 2013. 7 min. **Juego de niños** (Bo-ygame). Dir. Anna Österlund Nolskog. 2013. Suecia. 15 min. **Phone fuck**. Dir. Ingrid Rydberg. 2009. 7 min. **El noble stud adelshingst** (The noble stud adelshingst). Dir. Sofia Priftis y Linus Hartin. 2013. 15 min. **El miércoles me voy** (I am leaving on wednesday). Dir. Clara Bodén. 2012. 9 min. **Hablado de paz** (Peace talk). Dir. Jenifer Malmqvist. 2004. 14 min. *Muestra general*. **Hombres al dente** (Mine vaganti). Dir. Ferzan Ozpetek. 2010. Italia. 113 min. **La partida**. Dir. Antonio Hens. 2013. España-Cuba. 94 min. **Los invisibles** (Les invisibles). Dir. Sébastien Lifshitz. 2012. Francia. 115 min. **Caída libre** (Free fall). Dir. Stephen Lacant. 2013. Alemania. 100 min. **Azul y no tan rosa**. Dir. Miguel Ferrari. 2012. Venezuela-España. 110 min. **La vida de Adele** (La vie d'Adèle). Dir. Abdellatif Kechiche. 2013. Francia, Bélgica y España. 180 min. **Posh**. Dir. Simon Jaikiriuma Paetau. 2013. Alemania. 22 min. **Mila Caos**. Dir. Simon Jaikiriuma Paetau. 2011. Cuba, Alemania. 18 min. **Lua verde**. Dir. Simon Jaikiriuma Paetau. 2011. Brasil. 20 min.

Cortometrajes colombianos. **Trilogía nefanda**. Nefandus. 13:04” - naufragios (shipwreck) 12:31” - la visión de los vencidos (the defeated) 6:46”. Dir. Carlos motta. 2013. 35 min. **Re-tratos de familia**. Dir. Miriam cotes benítez. 2013. 28 min. **Alén**. Dir. Natalia imery. 2014. 26 min **killing the artist-leo k**. Dir. Alejandro jaramillo hoyos. 2012. 7:24 min. **Chicas extraordinarias**. Dir. Alejandro jaramillo hoyos. 2009. 5:24 min. **Transvengers inicia**. Dir. Nathalia castillo vélez. 2013. 7:31 min. *Ciclo rosa presenta*. **Cuerpos en tránsito, perspectiva de una lucha**. Dir. Guillermo Camacho. 2013. 47 min. **Pedrito y Gabriel**. Dir. Alejandro Gómez, Daniel Alvarez, Diego Romero, Emmanuel Abril. Colombia. 2015. 7,30 min. **Red Somos** y Secretaría de integración social: redes de afecto y apoyo lgbti **Mis derechos, tus derechos I y II parte**. Dir. Guillermo Camacho. 2014. Colombia. 42 y 28 min.

Ciclo rosa 2013

Consulte los *Catálogos razonados*, *Ciclo rosa* en línea en: www.cine-matecadistrital.gov.co.

Cine de mujeres, militante, político

Cine en femenino. **El cuerpo herido**. Dir. Paola del Carmen Zuluaga. 2012. Colombia. 23 min. **Salomé**. Dir. Laura Mora. 2011. Colombia. 10 min. **Flores**. Dir. Marcela Gómez. 2013. Colombia. 23 min. **About Ndugu**. Dir. David Muñoz. 2013. España. 16 min. **La flor de canela**. Dir. María Sánchez. 2012. España. 19 min. **El engaño**. Dir. Florence Jaugey. 2012. Nicaragua. 39 min. **El amor amargo de Chavela**. Dir. Rafael amargo. 2013. España. 52 min. **Interegno**. Dir. Stephanie Arias García. 2015. Colombia. 27:49 min. **Todas esas cosas**. Dir. Claudia Araya López. 2014. Chile. 07:11 min. **Mujeres de la mar**. Dir. Marta Solano. 2014. España. 22:39 min. **Love comes later**. Dir. Sonejuhi Sinha. 2015. Estados Unidos, Alemania. 15 min. **La tortuga**. Dir. David David. 2015. Colombia. 09:45 min. **Listen**. Dir. Hamy Ramezan. 2014. Dinamarca. 10 min. **Retratos de 3x3**. Dir. Johanna Ibáñez. 2011. Colombia. 25 min. **Retrato**. Dir. Liz Calderón. 2010.

- Colombia. 23 min. **Eterno retorno**. Dir. Viviana Pulido Santos. 2011. Colombia. 6 min. **Donde viven las mujeres**. Dir. Manuel García Serrano. 2012. España. 108 min. **Los desobedientes**. Dir. Ana Pelichotti y Ricardo Turesso. 2012. Argentina. 100 min. **Amor en fin**. Dir. Salvador Aguirre. 2009. México. 90 min. **La mitad del mundo**. Dir. Jaime Ruiz Ibáñez. 2009. México. 92 min. **Danzón**. Dir. María Novaro. 1991. México. 105 min. **Flor de fango**. Dir. Guillermo González. 2011. México. 110 min. **Nacer**. Dir. Jorge Caballero. 2012. Colombia. 83 min. **Amirka Amirka**. Dir. Sara Harb. Colombia. 60 min. **Retratos de familia**. Dir. Alexandra Cardona. 2013. Colombia. 91 min. *Muestra de documentales colombianos. Becas Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (selección de mujeres directoras)*. **Looking for**. Dir. Andrea Said. 2012. 54 min. **El charco azul**. Dir. Irene Lema. 2012. 52 min. **Neonato**. Dir. Nicna Camargo y Juan Camilo Ramírez. 2011. 101 min. **Mujer Ilanera**. Dir. Talía Osorio. 2012. 7 min. **Mama Chocó**. Dir. Diana Kuéllar. 2010. 60 min. **Sinfonía de Mercado**. Dir. Helena Salguero y Jimena Prieto. 2012. 27 min. **El llano en la niñez**. Dir. Talía Osorio. 2012. 7 min. **De luna a luna**. Dir. Diana Kuéllar. 2011. 11 min. **A dónde van las almas**. Dir. Diana Kuéllar. 2012. 20 min. **Inés, recuerdos de una vida**. Dir. Luisa Sossa. 2013. 72 min. *Cumbre mundial de arte y cultura para la paz de Colombia: Beatriz González ¿Por qué llora si ya reí? Dir.* Diego García. 2011. Colombia. **Ni preguntas, ni respuestas, es la vida**. Dir. Lizete Vila. 2012. Cuba. 22 min. **Mujeres... entre el cielo y la tierra**. Dir. Lizette Vila. 2011. Cuba. 33 min. **Colectivo de comunicaciones Montes de María. Flor de caña**. Dir. Colectivo de mujeres de El Carmen de Bolívar. Narrar para transformar. 2013. Colombia. 15 min. **Las mujeres con los pies en la tierra**. Dir. Miguel Ángel Morales. 2012. Colombia. 16 min. **Mujeres hilando memoria**. Dir. Geraldine Álvarez y Katty Martínez. 2012. Colombia. 15 min. **Mi tierra** (Mu drua). Dir. Mileidy Orozco Domicó. 2011. Colombia. 21 min. **En mi idioma**. Dir. Liliana Pechené Muelas. 2010. Colombia. 2 min. **El retorno del Cubei**. Dir. Adriana Quigua. 2012. Colombia. 48 min. **Un asunto de tierras**. Dir. Patricia Ayala. 2012. Colombia, Chile. 78 min. *Efemérides del cine colombiano*. 100 AÑOS de **El drama del 15 de octubre** (fragmento). Dir. Hermanos Di Domenico. 1915. Colombia. 5 min., y 50 AÑOS de **El río de las tumbas**. Dir. Julio Luzardo. 1965. Colombia. 87 min.
- Muestra de cine y video indígena DAUPARÁ. 2015*
- La ceremonia**. Dir. Dario Arcella. 2014. Paraguay (Pueblo Yshir). 82 min. **Naboba**. Dir. Amado Villafañá. 2015. Colombia. (Pueblo Arhuaco). 54 min. **Minkakuy**. Dir. Freddy Alfredo Canchari Quispe. 2014. Perú (Pueblo Indígena: Quechua). 8 min. **Katary**. Dir. Esteban Lema. 2014. Venezuela (Pueblo Indígena Kichwa Otavalo). 18 min. **Xeramoi omobé'u vi kaxlo** (De mitos a bichos). Dir. Katia Klock y Cinthia Creatini da Rocha. 2015. Brasil (Pueblo Indígena: Guaraní). 15 min. **Saynatakuna** (Máscaras y transfiguraciones en Paukartambo). Dir. Carlos Llerena Aguirre. 2015. Estados Unidos-Perú. 68 min. **Jaibaná bedea** (Palabra de

jaibaná). Dir. Krinchia u Numua – Semillero Indígena de Comunicaciones del Cabildo Mayor de Chigorodó. 2015. Colombia (Pueblo Indígena: Embera). 13 min. **E'kiaipa**. Dir. Aranaga Epieyu. 2014. Colombia (Pueblo Indígena: Wayuu). 24 min. **Ushui**. Dir. Rafael Mojica Gil y Saúl gil Nakogui. 2013. Colombia (Pueblo Indígena Wiwa). 43 min. **Kachkaniraqmi** (Sigo siendo). Dir. Javier Corcuera. 2013. Perú. 119 min. **Aylla rewe budi** (Territorio del Lago Budi). Dir. Gerardo Berrocal Silva. 2014. Chile (Pueblo Indígena: Mapuche). 34 min. **La trocha**. Dir. Lionel Rossini. 2014. Francia, Colombia y Perú (Pueblo Indígena: Uitoto). 58 min. *Muestra internacional de cine indígena de Venezuela*. **Perimontun**. Dir. Jeannette Paillán. 2008. Chile. (Pueblo Indígena: Mapuche). 6 min. **Esto no es morir**. Dir. Nova Paul. 2010. Nueva Zelanda. (Pueblo Indígena: Maori). 20 min. **El regreso de lapet**. Dir. Anshul Sinha. 2014. India (Pueblos Punjabi, Hindu, Marwadi, Telugu). 12 min. **All-around junior male**. Dir. Lindsey McIntyre. 2012. Canadá (Pueblo Indígena: Inuit). 7 min. **Jk'ulejta sots'leb – El**

rey de zinacantán. Dir. Antonio Coello. 2003. México. 23 min. *Muestra especial ficción indígena*. **Tayta imbabura**. Dir. Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos-CORPANP. 2014. Ecuador. 6 min. **Kuychi pucha** (Lana de arcoíris). Dir. Segundo Fuérez. 2015. Ecuador. 8 min. **Segundo**. Dir. Diego Cabascango. 2014. Ecuador. 16 min. **BI**. Dir. Resguardo Dzwimke. 2014. Colombia (Pueblo Indígena Wiwa). 10 min. **Bania** (Agua). Dir. Mileidy Orozco Domicó. 2015. Colombia. (Pueblo Indígena: Ebera Eyabida). 18 min.

Muestra de cine y video indígena DAUPARÁ. 2013

Historia Misak, ayer y hoy en pie (Manasrønkurry manasrønkatik Misak pønter). Dir. Duván Anderson Calambás Almendra y Esteban Garavito Poveda. 2013. Colombia. Pueblo indígena: Misak. 80 min. **El retorno del Cubai**. Dir. Luz Adriana Quigua. 2012. Colombia. Pueblo indígena: Cubeo. 48 min. **Aniceto, razón de estado**. Dir. Guido Brevis. 2009. Chile. Pueblo indígena: Mapuche. 55 min. **¡Y siguen llegando por el oro!** Dir. Harold Secué.

2012. Colombia. Pueblo indígena: Nasa. 29 min. **Perdidos y seguimos perdiendo**. Dir. Josep Lluís Penadès i Boada. 2013. España. Pueblo indígena: Embera y Wounaan. 34 min. **Kotkuphi**. Dir. Isael Maxakali. 2012. Brasil. Pueblo indígena: Maxakali. 30 min. **Planta espiritual** (Jai kidua). Dir. Equipo de Comunicaciones del Cabildo Mayor Indígena de Chigorodó (ECCMICH). 2013. Colombia. Pueblo indígena: Embera Katio y Embera Chamí del municipio de Chigorodó. 16 min. **Nuestra chagra, sembrando para la vida** (Bëngbe jajañ). Dir. Pedro Jajoy. 2012. Colombia. Pueblo indígena: Kamëntsá. 50 min. **La Pachawasy: nuestra casa en la tierra**. Dir. Pablo Vladimir Trejo Obando. 2012. Colombia. Pueblo indígena: Quillasinga. 13 min. **Historias del agua en la dulzura**. Dir. Yenis Márquez, Dina Flores y Lenis Márquez. 2012 Colombia. Pueblo indígena: Zenú. 24 min. **Palabras de agua** (Ga'tëya sziaya co'ca, kudumani kat jainui huai, dachi druade embera bedea banduvadau, ñucata allpa yacuta micham, atun llagta putumayo alpa iakup rimai). Dir. Escuela de comunicación propia Putumayo.

2012. Colombia. Pueblo indígena: Siona, Inga, Nasa, Embera, Murui, Kichwa. 13 min. **Hidrofractura: el agua, el aire, la tierra... la muerte.** Dir. Matías Estévez. 2012. Argentina. Pueblo indígena: Mapuche. 50 min. **Mi cuerpo es territorio, territorio es mi cuerpo vivo** (kanchimi llagta). Dir. Ana Lucía Flórez Páez. 2013. Colombia. Pueblo indígena: Inga. 16 min. **Zhamayama: nuestra música.** Dir. Saúl Gil Nakoguí. 2012. Colombia. Pueblo indígena: Wiwa. 15 min. **Mi tierra** (Mu drua). Dir. Mileidy Orozco Domínguez. 2011. Colombia. Pueblo indígena: Embera Eyabida. 22 min. **Resguardo indígena en suba.** Dir. Gustavo A. Leyva Rubio. 2011. Colombia. Pueblo indígena: Muisca. 33 min. **Maibén Masiware, un pueblo con historia y tradición ancestral.** Dir. Rosembre Camacho. 2013. Colombia. Pueblo indígena: Maibén Masiware. 20 min. **Los uitotos del kilómetro 11.** Dir. Lionel Rossini. 2013. Colombia y Perú. Pueblo indígena: Uitoto, Bora, Ocaina. 60 min. **Autoridad ancestral** (Tatas mamasmeraba). Dir. Cabildo de Wampia. 2013. Colombia. Pueblo indígena:

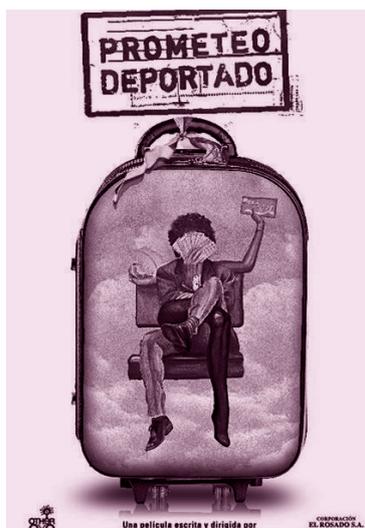
Misak. 24 min. **Raiz del conocimiento** (Jiisa weçe). Dir. Colectivo Cineminga. 2010. Pueblo indígena: Nasa. 34 min. **Territorio de aguas limpias** (Lifko mapu). Realización: Gerardo Berrocal. 2010. Pueblo indígena: Mapuche. 29 min. **Wasimal, testimonios de una masacre.** Dir. Miguel Iván Ramírez Boscán. 2011. Colombia. Pueblo indígena: Wayuu. 29 min. **No hay dolor ajeno.** Dir. Marta Rodríguez. 2012. Colombia. Pueblo indígena: Nasa. 25 min. **Cuidado** (Paktara). Dir. Patricia Yallico y Rocío Gómez. 2008. Ecuador. Pueblo indígena: Kichwa Warranka. 13 min. **Ella.** Dir. Frida Muenala. 2011. Ecuador. Pueblo indígena: Kichwa Otavalo. 8 min. **Malki.** Dir. Narciso Conejo. 2008. Ecuador. Pueblo indígena: Kichwa Otavalo. 15 min. **El día de las comadres.** Dir. Wanda López Trelles. 2013. Argentina. Pueblo indígena: Coyas. 24 min. **Sabedoras de muchas lunas.** Dir. Raquel González Henao, Ángela Rubiano Tamayo y Paola Figueroa Cancino. 2012. Colombia. Pueblo indígena: Pueblos indígenas de Colombia. 42 min. **Gonawindua.** Dir. Giuliano Cavalli y J.M. Suárez. 2012. Colombia. Pue-

blo indígena: Koggi. 14 min. **El canto de los duendes** (Durma valet). Dir. Cristian Arcos. 2012. Colombia. Pueblo indígena: Pastos. 25 min. **Asuntos indígenas** (Jukua'ipamajatü wayuu). Dir. Leiqui Uriana. 2012. Venezuela. Pueblo indígena: Wayuu. 27 min. **EL Conflicto en el sueño mapuche** (Pewma jadjkulu). Dir. Jaime García Henríquez. 2000. Chile. Pueblo indígena: Mapuche. 24 min. Experimental. **Viendo con dos leyes** (Living with two laws). Dir. Jason De Santolo. 2013. Australia. Pueblo indígena: Karrwa. 14 min. **Nosotros pintamos, nosotros permanecemos** (We paint we belong). Dir. Jason De Santolo. 2013. Australia. Pueblo indígena: Karrwa. 14 min.

Otras muestras y festivales relacionadas con cine diverso: LGBT, indígena, activista, político, de mujeres y de derechos

Festival iberoamericano de cine ambiental y de derechos humanos: Surrealidades / Derecho a Ver - Muestra Itinerante de documentales de derechos humanos. Proyección especial: **El acto de matar** (The act

of killing). Dir. Joshua Oppenheimer y Christine Cynn. Dinamarca. 2012. 115 min. / Festival Internacional CineMigrante / Cineforo Semana Pensarte por la paz y los derechos humanos / Globale Bogotá. Festival de video documental / Festival internacional de cine Contracorriente / Muestra internacional documental de Bogotá, MIDBO / Ciclo documental: no olvides mañana lo que puedes olvidar hoy. Museo efímero del olvido / Encuentro audiovisual: tejiendo redes bioculturales / Ciclo de cine y derechos humanos. Después de Tánger: Marruecos, hoy / Festival internacional de cine y video alternativo y comunitario Ojo al sancocho / Perspectiva al sur / KUIR Bogotá, festival internacional de arte & cine queer / Periscopio invertido. Escuela de memoria y audiovisual / La ruta unidos. Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas / Dirección museo nacional de la memoria. Proyección especial: **Memoria latente**. Dir. Elvira Hernández. 2015. Colombia. 52 min. / PACIFICSTA un proyecto de *VICE* /



CINE LATINOAMERICANO

Lo mejor del año

Tesis sobre un homicidio. Dir. Hernán Goldfrid. 2012. Argentina-España. 106 min. **No**. Dir. Pablo Larraín. 2012. Chile. 116 min. **El cuerno de la abundancia**. Dir. Juan Carlos Tabío. Cuba-España. 2008. 108 min. **18 Comidas**. Jorge Coira. Argentina-España. 2010. 107 min.

Estrenos

Gloria. Dir. Sebastián Lelio. 2012. Chile. 109 min. **La jaula de oro**. Dir. Diego Quemada-Díez. 2013. México 110 min. **Tanta agua**. Dir. Ana Guevara

y Leticia Jorge. 2013. Uruguay. 102 min. **Gueros**. Dir. Alonso Ruizpalacios. 2014. México. 107 min. **Climas**. Dir. Enrica Pérez. Perú. 2014. 80 min.

CICLA-cita con el cine latinoamericano

2015. Saudade. Dir. Juan Carlos Donoso Gómez. 2013. Ecuador. 90 min. **El regreso**. Dir. Patricia Ortega. 2013. Venezuela. 107 min. **La princesa de Francia**. Dir. Matías Piñeiro. 2014. Argentina. 70 min. **Casa dentro**. Dir. Joanna Lombardi. 2012. Perú. 87 min. **Despertar**. Dir. José María Cabral. 2014. Republica Dominicana. 84 min. **Las cosas como son**. Dir. Fernando Lavanderos. 2013. Chile. 90 min. **Silencio en la tierra de los sueños**. Dir. Tito Molina. 2013. Ecuador. 94 min. **Verano maldito**. Dir. Luis Ortega. 2011. Argentina. 73 min. **El ingeniero**. Dir. Diego Arsuaga. Uruguay. 2012. 97 min. **Pelo malo**. Dir. Mariana Rondón. 2013. Venezuela. 93 min. **Luna de cigarras**. Dir. Jorge Bedoya. 2014. Paraguay. 92 min. **Mr. Kaplan**. Dir. Álvaro Brechner. 2014. Uruguay. 98 min. **Climas**. Dir. Enrica Pérez. Perú - Colombia. 2014. 80 min.

Flor de fango. Dir. Guillermo González Montes. 2012. México. 110 min. **Trabajar cansa** (Traballar cansa). Dir. Marco Dutra, Juliana Rojas. 2011. Brasil. 99 min. **Mateo.** Dir. María Gamboa. 2013. Colombia. 86 min. **Pol.** Dir. Rodolfo Espinoza. 2014. Guatemala. 75 min. **Tierra en la lengua.** Dir. Rubén Mendoza. 2014. Colombia. 89 min. **Señoritas.** Dir. Lina Rodríguez. 2013. Colombia. 87 min. **2014. Artigas, la redota.** Dir. César Charlone. 2011. Uruguay. 114 min. **No sos vos, soy yo.** Dir. Juan Taratuto. 2004. Argentina. 105 min. **Pescador.** Dir. Sebastián Cordero. 2011. Ecuador. 93 min. **Cuchillos en el cielo.** Dir. Alberto Durant. 2012. Perú. 90 min. **Ana de los Ángeles.** Dir. Miguel Barreda. 2012. Perú. 120 min. **Carancho.** Dir. Pablo Trapero. 2010. Argentina. 107 min. **Prometeo deportado.** Dir. Fernando Miele. 2009. Ecuador. 112 min. **Cine, aspirinas y buitres** (cinema, aspirinas e urubus). Dir. Marcelo Gomes. 2005. Brasil. 99 min. **La dueña de la historia** (A dona da historia). Dir. Daniel Filho. 2004. Brasil. 90 min. **El cementerio de**

los elefantes. Dir. Tonchy Antezana. 2008. Bolivia. 81 min. **Puerto Padre.** Dir. Gustavo Fallas. 2013. Costa Rica. 86 min. **Jardín de amapolas.** Dir. Juan Carlos Melo. 2012. Colombia-EEUU. 87 min. **Meterora.** Dir. Spiros Stathoulopoulos. 2012. Colombia. 82 min. **2013.** Consulte los *Catálogos razonados CICLA 2013.* www.cinematicadistrital.gov.co

Otras muestras

Simposio internacional de cine de autor. **Los bastardos.** Dir. Amat Escalante. 2008. México. 90 min. **Mundo grúa.** Dir. Pablo Trapero. 1999. Argentina. 103 min. **Japón.** Dir. Carlos Reygadas. 2002. México. 136 min. **Sangre.** Dir. Amat Escalante. 2005. México, Francia. 90 min. **Nacido y criado.** Dir. Pablo Trapero. 2006. Argentina. 100 min. **Leonera.** Dir. Pablo Trapero. 2008. Argentina. 113 min. **Luz silenciosa** (Stellet licht). Dir. Carlos Reygadas. 2007. México. 142 min. **El bonaerense.** Dir. Pablo Trapero. 2002. Argentina, Francia, Países Bajos, Chile. 105 min. **La batalla en el cielo.** Dir. Carlos Reygadas. 2002. México. 98 min. *Muestra de cine peruano. La FILBO 27 en la Cinemateca.* **Rodencia y el diente de la**

princesa. Dir. David Bisbano. 2012. 87 min. **Chicama.** Dir. Omar Forero. 2012. 75 min. **Operación Victoria.** Dir. Judith Vélez. 2013. 58 min. **El vientre.** Dir. Daniel Rodríguez. 2014. 85 min. **Retrato peruano del Perú.** Dir. Sofía Velásquez y Carlos Sánchez Giraldo. 2013. 70 min. **¡Asu Mare!** Ricardo Maldonado. 2013. 100 min. **Sigo siendo.** Dir. Javier Corcuera. 2013. 100 min. **Viaje a Tombuctú.** Dir. Rossana Díaz. 2013. 90 min. **Cielo oscuro.** Dir. Joel Cale-ro. 2012. 78 min. **El evangelio de la carne.** Dir. Eduardo Mendoza. 2013. 112 min. **El limpiador.** Dir. Adrián Saba. 2013. 96 min. **El espacio entre las cosas.** Dir. Raúl del Busto. 2013. 90 min. *II Muestra de cine boliviano.* **¿Quién mató a la llamita blanca?** Dir. Rodrigo Bellott. 2006. 112 min. **Zona sur.** Dir. Juan Carlos Valdivia. 2009. 109 min. **Dependencia sexual.** Dir. Rodrigo Bellott. 2003. 110 min. **Yvy maraey** (Tierra sin mal). Dir. Juan Carlos Valdivia. 2013. 107 min. **Insurgentes.** Dir. Jorge Sanjinés. 2012. 83 min. **Escríbeme postales a Copacabana.** Dir. Thomas Kronthaler. 2009. 96 min. **American Visa.** Dir. Juan

Carlos Valdivia. 2005. 100 min. **El atraco.** Dir. Paolo Agazzi. 2004. 121 min. **Los Andes no creen en Dios.** Dir. Antonio Eguino. 2007. 105 min. **Di buen día a papá.** Dir. Fernando Vargas. 2005. 107 min. **Cocalero.** Dir. Alejandro Landes. 2007. 86 min. *Desde Cuba y sobre Cuba. 7 días en La Habana.* Dir. Laurent Cantet, Benicio Del Toro, Julio Medem, Gaspar Noé, Elia Suleiman, Juan Carlos Tabío y Pablo Trapero. 2012. España-Francia. 125 min. **Mariposas en el andamio.** Dir. Margaret Gilpin, Luis Felipe Bernaza. 1996. 74 min. **Jirafas.** Dir. Kiki Álvarez. 2012. 94 min. **Fresa y chocolate.** Dir. Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. 1993. 110 min. *Gabriel García Márquez y el cine: los amores difíciles.* **María de mi corazón.** Dir. Jaime Humberto Hermosillo. 1980. México. 137 min. **En este pueblo no hay ladrones.** Dir. Alberto Isaac. 1968. México. 99 min. **El año de la peste.** Dir. Felipe Cazals. 1979. México. 109 min. **Patsy, mi amor.** Dir. Manuel Michel. 1969. México. 94 min. **El gallo de oro.** Dir. Roberto Gavaldón. 1964. México. 105 min. **Milagro en Roma.** Dir. Lisandro Duque. 1987. Colom-

bia. 80 min. **El coronel no tiene quién le escriba.** Dir. Arturo Ripstein. 1999. México. 118 min. *Alistando la CICLA. Muestra previa de cine latinoamericano.* **El baño del Papa.** Dir. César Charlone. 2007. Uruguay. 90 min. **La teta asustada.** Dir. Claudia Llosa. 2008. Perú. 94 min. **Elsa y Fred.** Dir. Marcos Carnevale. 2005. Argentina. 106 min. *Después de la CICLA, más cine latinoamericano.* **Postales de Leningrado.** Dir. Mariana Rondón. 2007. Venezuela. 93 min. **El secreto de sus ojos.** Dir. Juan José Campanella. 2009. Argentina. 126 min. *Semana de cine argentino en Bogotá.* **Al fin del mundo.** Dir. Franca González. 2014. 80 min. **El almuerzo.** Dir. Javier Torre. 2014. 95 min. **Pistas para volver a casa.** Dir. Jazmín Stuart. 2015. 89 min. **Papeles en el viento.** Dir. Juan Taratuto. 2015. 98 min. **El patrón: radiografía de un crimen.** Dir. Sebastián Schindel. 2014. 99 min. **Tuya.** Dir. Edgardo González Amer. 2015. 94 min. **Arrebato.** Dir. Sandra Gugliotta. 2014. 91 min. **Caídos del mapa.** Dir. Nicolás Silbert y Leandro Mark. 2013. 95 min. **Pasaje de vida.** Dir. Diego Corsini. 2015. 112 min. **Paternoster.**

Dir. Daniel Alvaredo. 2013. 79 min. *Perspectiva al sur, Muestra de documental chileno en Colombia.* **Crónica de un comité.** Dir. José Luis Sepulveda y Carolina Adriazola. 2014. 100 min. **El otro día.** Dir. Ignacio Aguero. 2012. 120 min. **Propaganda.** Dir. MAFI. 2014. 61 min. **Ver y escuchar.** Dir. José Luis Torres. 2013. 90 min. **El edificio de los chilenos.** Dir. Macarena Aguiló y Susana Foxley. 2010. 95 min. **Cuentos sobre el futuro.** Dir. Pachi Bustos. 2012. 68 min. **Crónica de un comité.** Dir. José Luis Sepulveda y Carolina Adriazola. 2014. 100 min. **Tierra en movimiento.** Dir. Tiziana Panizza. 2014. 34 min. **Genoveva.** Dir. Paola Castillo. 2014. 67 min. **Las cruces de Quillagua.** Dir. Jorge Manzurca. 2012. 60 min. **Noticias.** Dir. Bettina Perut, Iván Osnovikoff. 2009. 80 min. **Calafate, zoológicos humanos.** Dir. Hans Mülchi. 2010. 90 min. *Muestra de cine brasileño contemporáneo.* **Tropa de élite** (Tropa de elite). Dir. José Padilha. 2007. 120 min. **El casamiento de Romeo y Julieta** (O casamento de Romeu e Julieta). Dir. Bruno Barreto. 2005. 93 min. **Santiago** (Santiago, uma reflexão sobre o material bruto).

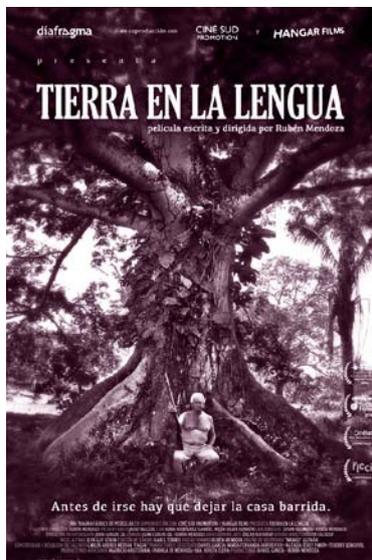
Dir. João Moreira Salles. 2007. 80 min. **Cine, aspirinas y buitres** (Cinema, aspirinas e urubus). Dir. Marcelo Gomes. 2004. 90 min. *Ciclo de cine brasileño con Domingos de Oliveira*. **Todas las mujeres del mundo** (Todas as mulheres do mundo). 1966. 86 min. **Amores**. 1997. 95 min. **Separaciones** (Separações). 2002. 116 min. **Infancia** (Infância). 2013. 104 min. *Puerto Rico País invitado MID-BO 2015*. **Las carpetas**. Dir. Maite Rivera Carbonell. 2011. 75 min. **Juan sin seso (Brainless Juan)**. Dir. Israel Lugo. 2013. 15 min. **Bala perdida**. Dir. Cristian Carretero. 2014. 6 min. **Juan Meléndez – 6446**. Dir. Luis Rosario Albert. 2009. 48 min. *Muestra de cine uruguayo*. **El baño del papa**. Dir. César Charlone y Enrique Fernández. 2007. 90 min. **Mal día para pescar**. Álvaro Brechner. 2009. 100 min. **El viaje hacia el mar**. Dir. Guillermo Casanova. 2003. 78 min. **La casa muda**. Dir. Gustavo Hernández. 2010. 83 min. **La vida útil**. Dir. Federico Veiroj. 2010. 63 min. **El círculo**. Dir. José Pedro Charlo y Aldo Garay. 2008. 95 min. **Gigante**. Dir. Adrián Biniez. 2009. 90 min. **Whisky**. Dir. Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll. 2004.

105 min. **La matinee**. Dir. Sebastián Bednarik. 2007. 78 min. *Ciclo de cine ecuatoriano*. **Ale y dumas, uno es dos y dos son uno**. Dir. Pocho Álvarez. 2008. 60 min. **Tóxico toxaco tóxico**. Dir. Pocho Álvarez. 2007. 35 min. **A cielo abierto**. Dir. Pocho Álvarez. 2009. 120 min. **Nosotros, una historia**. Dir. Pocho Álvarez. 1984. 50 min. **Jorge Enrique**. Dir. Pocho Álvarez. 2010. 118 min. **Rabia**. Dir. Sebastián Cordero. Colombia-Ecuador. 2009. 95 min. **Crónicas**. Dir. Sebastián Cordero. Ecuador-México. 2004. 108 min. **Ratas, ratones, rateros**. Dir. Sebastián Cordero. 1999. 107 min. **Con mi corazón en yambo**. Dir. Fernanda Restrepo. 2011. 135 min. **Cinco caminos a Darío**. Dir. Darío Aguirre. Ecuador-Alemania. 2010. 80 min. **Que tan lejos**. Dir. Tania Hermida. 92 min. 2006. **Yasuní dos segundos de vida**. Dir. Leonard Wild. 2011. 93 min. **Patrulla legal**. Dir. María Ángeles Palacio. 50 min. 2012. **Defensa 1464**. Dir. David Rubio. 2010. 64 min. **En el nombre de la hija**. Dir. Tania Hermida. 2011. 102 min. **Mejor que antes**. Dir. Andrés Barriga. 2010. 97 min.

Otras proyecciones

Venezuela presenta: **Bolívar, el hombre de las dificultades**. Dir. Luis Alberto Lamata. 2013. 116 min. *La FILBO 27 en la Cinemateca*. **Ciudad de Dios** (Cidade de Deus). Dir. Fernando Meirelles. 2002. Brasil. 130 min. *Muestra de cine ecuatoriano*. **1809-1810 Mientras llega el día**. Dir. Camilo Luzuriaga. 2004. 100 min. **Entre Marx y una mujer desnuda**. Dir. Camilo Luzuriaga. 1995. 92 min. *Agosto ecuatoriano*. **Sexy montañita**. Dir. Alberto Pablo Rivera. 2014. 77 min. **Cineplex 20 años: Lugares comunes**. Dir. Adolfo Aristarain. Argentina/España. 2002. 110 min. **Los viajes del viento**. Dir. Ciro Guerra. Colombia-Alemania-Argentina-Países Bajos. 2009. 117 min. *Proyecciones especiales*. **Chico y Rita**. Fernando Trueba, Javier Mariscal y Tono Errando. 2010. 94 min. **Pastorela**. Emilio Portes. 2011. México. 90 min. **Rabia**. Dir. Sebastián Cordero. 2010. Colombia-España-México. 95 min. **El fin del Potemkin**. Dir. Misael Bustos. 2011. Argentina. 79 min. **Habanastation**. Dir. Ian Padrón. 2011. Cuba. 95 min. **Y (E)**. Dir. Wallace

V. Masuko. 2010-13. Brasil. 90 min. *Cine y video experimental mexicano.*



CINE COLOMBIANO

Lo mejor de cada año

Memorias del calavero. Dir. Rubén Mendoza. 2014. 100 min. **Jardín de amapolas.** Dir. Juan Carlos Melo. 2013. 90 min. **La tierra y la sombra.** Dir. Cesar Acevedo. 2015. 97 min. **La playa D.C.** Dir. Juan Andrés Arango. 2012. 90 min. **La eterna noche de las doce lunas.** Dir. Priscila Padilla. 2013. 87 min. **Edificio Royal.** Dir. Iván Wild. 2013. 89 min. **La sirga.**

Dir. William Vega. 2012. 89 min. **Hecho en Villapaz.** Dir. María Isabel Ospina. 2014. 52 min. **Reflejos de un desencuentro.** Dir. Gabriela Díaz Montealegre. 2014. 73 min. **Meteora.** Dir. Spiros Stathouloupoulos. 2012. 82 min. **Tierra en la lengua.** Dir. Rubén Mendoza. 2014. 89 min. **Mateo.** Dir. María Gamboa. 2013. 86 min. **Los hongos.** Dir. Óscar Ruiz Navia. 2013. 95 min. **La sirga.** Dir. William Vega. 2012. 89 min. **Poker.** Dir. Juan Sebastián Valencia. 2011. 76 min. **Gordo, calvo y bajito.** Dir. Carlos Osuna. 2011. 89 min. **Los colores de la montaña.** Dir. Carlos César Arbeláez. 2010. 88 min.

Estrenos

Alumbrando caminos. Dir. Paola Figueroa-Cancino. 2015. Colombia-Chile. 26 min. **La Siberia.** Dir. Iván Sierra y Gerrit Stollbrock. 2015. 86 min. **Un sonido de siete colores** (A sound of seven colors). Dir. Santiago Martínez Caicedo. 2015. 23 min. **Tierras tomadas.** Dir. Amandine D'elia. 2015. 45 min. **Gracias por el cine.** Dir. Santiago Andrés Gómez. 2015. 120 min. **Monte adentro.** Dir. Nicolás Macario. 2014. Colombia-Ar-

gentina. 79 min. **Las tetas de mi madre.** Dir. Carlos Zapata. 2015. 90 min. **Suave el aliento.** Dir. Augusto Sandino. 2015. 90 min. **Parador húngaro.** Dir. Patrick Alexander y Aseneth Suarez Ruiz. 2015. 79 min. **Trípido.** Dir. Mónica Moya. 2015. 52 min. **Cesó la horrible noche.** Dir. Ricardo Restrepo. 2013. 25 min. **Réquiem NN.** Dir. Juan Manuel Echavarría. 2013. 67 min. **Tres mujeres guerreras.** Dir. Alexander Preuss y Cletus Gregor Barié. 2014. Alemania-Colombia. 55 min. **Jumeniduawa.** Dir. Mónica Adriana Barrera. 2014. 30 min. **Vallenato, del Valle de Upar para el mundo.** Dir. Santiago Martínez. 2013. 28 min. **Estudio de reflejos.** Dir. Juan Soto. 2014. 80 min. **Añejo.** Dir. María Cristina Pérez González. 2014. 9,20 min. **Bogotá, Bacatá, yo que sé.** Dir. Juan Andrés Rodríguez. 2013. 8,45 min. **Deshora.** Dir. Bárbara Sarasola-Day. Argentina-Colombia-Noruega. 2013. 100 min. **Looking for.** Dir. Andrea Said. 2012. 54 min. **El charco azul.** Dir. Irene Lema. 2012. 52 min. **Fabricia.** Dir. Cecilia Traslaviña. 2012. 7min. **Juan Gustavo Cobo Borda o la palabra.** Dir.

Roberto Triana Arenas. 2013. 60 min. **El resquicio**. Dir. Alfonso Acosta. 2012. 102 min. **Plaza de yerbas**. Dir. John Bernal. 2012. **Lo azul del cielo**. Dir. Juan Alfredo Uribe. 2013. 112 min. **Muerte privada**. Dir. Pablo Correa. 2012. 13 min. **Aluna**. Alan Ereira. Inglaterra-Colombia. 2012. 100 min. *Proyección especial*. **El abrazo de la serpiente**. Dir. Ciro Guerra. 2015. 125 min. **Nomaden**. Dir. y coreografía: Silvia Ospina. 2013. Colombia-Alemania 40 min. **100 de perdón**. Dir. Carlos Ortiz. 2013. 15 min. **Sabedoras de muchas lunas**. Dir. Ángela Rubiano Tamayo y Paola Figueroa-Cancino. 2012. 30 min.

Marta Rodríguez y Jorge Silva: retrospectiva

Marta Rodríguez: andar la palabra. Dir. Santiago Andrés Gómez. 2012. 77 min. **Chircales**. Dir. Jorge Silva y Marta Rodríguez. 1972. 42 min. **De barro y alfareos**. Dir. Jorge Silva y Marta Rodríguez. 2011. 66 min. **Planas, testimonio de un etnocidio**. Dir. Jorge Silva y Marta Rodríguez. 1972. 37 min. **Campesinos**. Dir. Jorge Silva y Marta Rodríguez. 1975. 52 min. **Soraya, amor no es**

olvido. Dir. Fernando Restrepo y Marta Rodríguez. 2004. 52 min. **Una casa sola se vence**. Dir. Marta Rodríguez. 2006. 52 min. **Testigos de un etnocidio/memorias de resistencia**. Dir. Marta Rodríguez. 2009. 90 min. **Amor, mujeres y flores**. Dir. Jorge Silva y Marta Rodríguez. 1989. 52 min. **Nunca más**. Dir. Marta Rodríguez. 2001. 56 min. **Nuestra voz de tierra, memoria y futuro**. Jorge Silva y Marta Rodríguez. 1980. 90 min. **Nacer de nuevo**. Dir. Marta Rodríguez. 1987. 30 min. **Días de papel**. Dir. Jorge Silva. 1963. 17 min.

Colombianos en el cine mexicano

Llamas contra el viento. Dir. Emilio Gómez Muriel. 1956. México-Colombia. 95 min. **Semáforo en rojo**. Dir. Julián Soler. 1964. Colombia-México. 95 min. **Cada voz lleva su angustia**. Dir. Julio Bracho. 1965. Colombia-México. 95 min. **Bajo el Ardiente sol**. Dir. Zacarías Gómez Urquiza. 1971. México-Colombia. 85 min. **María**. Dir. Tito Davison. 1972. Colombia-México. 95 min. **El día que me quieras**. Dir. Sergio Dow. 1987. Colombia-México-Vene-

zuela. Dir. 76 min. **Cumbia**. Dir. Zacarías Gómez Urquiza. 1973. México-Colombia. 90 min.

MayoMayolo

Filmes de Carlos Mayolo y Luis Ospina. **Oiga vea**. 1972. 27 min. **Cali: de película**. 1973. 14 min. **Asunción**. 1975. 16 min. **Agarrando pueblo**. 1978. 28 min. *Filmes de Carlos Mayolo*. **Carne de tu carne**. 1983. 86 min. **La mansión de Araucaíma**. 1986. 86 min. **Quinta de Bolívar**. 1969. 6 min. **Iglesia de San Ignacio**. 1970. 6 min. **Montserrat**. Dir. Carlos Mayolo, Jorge Silva. 1971. 8 min. **Contaminación es...** 1975. 10 min. **Sin telón**. 1975. 8 min. **La hamaca**. 1975. 15 min. **Rodillanegra**. 1976. 15 min. **Aquel 19**. 1985. 25 min. **Cali, cálido, calidoscopio**. 1985. 25 min. *Filmes de Mayolo con otros directores*. **Angelita y Miguel Ángel**. Dir. Carlos Mayolo y Andrés Caicedo. 1973. 25 min. (Inacabada). **Bienvenida a Londres**. Dir. Carlos Mayolo y María Emma Mejía. 1978. 12 min. **Litoral**. Dir. Carlos Mayolo y Gerardo Otero. 1988. 50 min. *Documentales sobre Carlos Mayolo*. **Carlos Mayolo de**

película. Dir. Roberto triana. 2006. 60 min. **La última**. Dir. Hidelbrando Porras. 2007. 24 min. *Reels y primeros capítulos de series dirigidas por Mayolo*. **Hombres**. 1996. **Azúcar**. 1989. **La otra raya del tigre**. 1993. Producción RCN televisión. *Film de Luis Ospina*. **Pura sangre**. 1982. 98 min.

Dunav Kuzmanich: retrospectiva

Cadáveres para el alba. 1975. min. **El día de las mercedes**. 1985. 100 min. **Ajuste de cuentas**. 1984. 86 min. **Canaguaro**. 1981. 87 min. **Mariposas S.A.** 90 min. **Duni**. Dir. Javier Mejia. 2013. 89 min.

José María Arzuaga: retrospectiva

Raíces de piedra. 1961. 79 min. **Pasado el meridiano**. 1966. 100 min. **Pasos en la niebla**. Dir. José María Arzuaga. 1977. 100 min. **Rapsodia en Bogotá**. 1963. 24 min. **Crónica de un incendio**. 1973. 10 min. **El doble**. 1985. 50 min. **La pobre viejecita**. Dir. Fernando Laverde. Guión. José María Arzuaga. 1978. 63 min. **La cama cinco**. Dir. José Luis Arzuaga. 2003. 13 min.

El cine de Hernando Tejada

Visiones. 1967. 2,40 min. **Una historia molesta**. 1969. 2,48 min. **La droga bendita**. 1968. 2 min. **Este... Oeste, O..este**. 1980 4,30 min. **Draculitas**. 1979. 4,20 min. **El cine de Hernando Tejada, Memoria Latente Fase IV**. 2012. 4,45 min. **Tejada. Tejedor de sueños**. Dir. Antonio Dorado y María Clara Borrero. 1990. 24 min.

Historia del cine colombiano

Capítulo 1. Los pioneros (1897-1922). Dir. Julio Luzardo. 25 min. **Capítulo 2. La edad de oro (1922-1928)**. Dir. Julio Luzardo. 25 min. **Capítulo 3. Adiós al cine mudo (1926)**. Dir. Julio Luzardo 25 min. **Capítulo 4. La tragedia del sonido (1927-1938)**. Dir. Julio Luzardo. 25 min. **Capítulo 5. El segundo aire (1938-1950)**. Dir. Julio Luzardo. 25 min. **Capítulo 6. Langostas, vívoras y un milagro (1950-1960)**. Dir. Julio Luzardo. 25 min. **Capítulo 7. Llegan los maestros (1960-1970)**. Dir. Julio Luzardo. 25 min. **Capítulo 8. El cine toma su rumbo (1960-1970)** Dir. Julio

Luzardo. 25 min. **Capítulo 9. De La ilusión al desconcierto. Del sobreprecio al menos precio (1970-1995)**. Dir. Luis Ospina. 2007. 25 min. **Capítulo 10. De La ilusión al desconcierto. El estado de las cosas (1970-1995)**. Dir. Luis Ospina. 2007. 25 min. **Capítulo 11. De la ilusión al desconcierto. Las cosas del Estado (1970-1995)**. Dir. Luis Ospina. 2007. 25 min. **Capítulo 12. De La ilusión al desconcierto. Las memorias del subdesarrollo (1970-1995)**. Dir. Luis Ospina. 2007. 25 min. **Capítulo 13. Cine colombiano (2004-2008). ¡El cine no se rinde, carajo!** Dir. Tomas Corredor. 25 min. **Capítulo 14. Cine colombiano (2004-2008). ¿Siempre a cinco centavos del peso?** Dir. Tomas Corredor. 25 min.

Muestra de la obra de Diego García-Moreno

¿Y como para qué de arte de qué...? 2008. 62 min. **Las castañuelas de Notre Dame**. 2001. 52 min. **El corazón**. 2006. 80 min. **Por qué llora... si ya reí**. 2010. 72 min.

Bogotá en el cine

Aura o las violetas. Dir. Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Doménico. 1924. Frag. 18 min. **El amor, el deber y el crimen.** Dir. Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Doménico. 1926. Frag. 28 min. **Algunos accidentes de tránsito causados por culpa de los peatones.** Dir. Hermanos Acevedo. 1941. Frag. 5 min. **Montaje nueve de abril de 1948.** Varios. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. 2002. 57 min. **Rapsodia en Bogotá.** Dir. José María Arzuaga. 1963. 24 min. **Curso 29.** Dir. Juan Manuel Piñeres. 2005. 67 min. **Alguien mató algo.** Dir. Jorge Navas. 1998. 24 min. **La vuelta de hoja.** Dir. Carlos Hernández. 2003. 11 min. **Taxi equivocado.** Dir. Julio Contreras. 2006. 25 min. **En agosto.** Dir. Andrés Barrientos y Carlos Andrés Reyes. 2008. 14 min. **Rojo red.** Dir. Juan Manuel Bertancourt. 2008. 13 min. **La Hortúa.** Dir. Andrés Cháves. Documental. 2011. 24 min. **Pasado el meridiano.** Dir. José María Arzuaga. 100 min. 1966. **Bogotá 2016.** Dir. Pablo Mora, Ricardo Guerra y Jaime Sánchez. 2001. 84 min. **Urbá-**

nica. Dir. Jorge Mario Vera. 7 min. **Sinfonía de mercado.** Dir. Helena Salguero y Jimena Prieto. 2011. 27 min. **La sombra del caminante.** Dir. Ciro Guerra. 2004. 90 min. Tres cortometrajes de Carlos Mayolo: **Quinta de Bolívar.** 1970. 6 min. **Monserate.** 1971. 8 min. **Iglesia de San Ignacio.** 1970. 6 min. **La historia del baúl rosado.** Dir. Libia Stella Gómez. 2005. 105 min. **Soplo de vida.** Dir. Luis Ospina. 1999. 110 min.

Otras muestras

Después de la CICLA, más cine colombiano. **Lo azul del cielo.** Dir. Juan Alfredo Uribe. 2013. 112 min. **Al arriero.** Dir. Guillermo Calle. 2009. 93 min. **García.** Dir. José Luis Rugeles. 2010. 90 min. *Fútbol y cine colombiano: historias detrás de un balón.* **Las cartas del gordo.** Dir. Dago García y Juan Carlos Vásquez. 2006. 95 min. **La pena máxima.** Dir. Jorge Echeverri. 2001. 89 min. **Los colores de la montaña.** Dir. Carlos César Arbeláez. 2010. 88 min. *V semana del cine colombiano.* **Sofía y el terco.** Dir. Andrés Burgos. 2012. 84 min. **Apatía, una película de carretera.** Dir. Arturo Ortegón. 2012. 93 min. **Chocó.** Dir. Jhonny

Hendrix Hinestroza. 2012. 80 min. **Cazando luciérnagas.** Dir. Roberto Flores Prieto. 2013. 100 min. **Don Ca.** Dir. Patricia Ayala. 2013. 90 min. **Pablo's hippos.** Dir. Antonio Von Hildebrand. 2012. 90 min. **Sin palabras.** Dir. Diego Fernando Bustamante y Ana Sofía Osorio. 2012. 95 min. **Crónica del fin del mundo.** Dir. Mauricio Cuervo. 2013. 90 min. **La lectora.** Dir. Riccardo Gabrielli R. 2012. 96 min. **El resquicio.** Dir. Alfonso Acosta. 2013. Colombia-Argentina. 101 min. **El control.** Dir. Felipe Dotheé. 2013. 90 min. **Estrella del sur.** Dir. Gabriel González Rodríguez. 2013. 113 min. **La sirga.** Dir. William Vega. 2012. 89 min. **Roa.** Dir. Guillermo Nieto. 2013. 98 min. **El sueño de Iván.** Dir. Roberto Santiago. 2011. Colombia-España. 100 min. **Pescador.** Dir. Sebastián Cordero. 2011. Colombia-Ecuador. 93 min. **Silencio en el paraíso.** Dir. Colbert García. 2011. 93 min. **Ilegal. Co.** Dir. Alessandro Angulo. 2012. 70 min. **García.** Dir. José Luis Rugeles. 2010. 90 min. **En coma.** Dir. Henry Rivero y Juan David Restrepo. 2011. 90 min. **Los colores de la montaña.** Dir. Carlos

César Arbeláez. 2011. 94 min. **Poker**. Dir. Juan Sebastián Valencia. 2011. **Karen llora en un bus**. Dir. Gabriel Rojas. 2011. 90 min. **La vida era en serio**. Dir. Mónica Borda. 2011. 90 min. **Con amor y sin amor**. Dir. David Serrano. 2011. 100 min. **Apaporis. Secretos de la selva**. Dir. Antonio Dorado. 74 min. 2012. **Postales colombianas**. Dir. Ricardo Coral Dorado. 2011. 94 min. **El escritor de telenovelas**. Dir. Felipe Dothée. 2011. 90 min. **Todos tus muertos**. Dir. Carlos Moreno. 2011. 88 min. **Máma tómate la sopa**. Dir. Mario Rivero. 2011. 96 min. **La captura**. Dir. Dago García y Juan Carlos Vásquez. 2012. 90 min. **Cuarenta**. Dir. Carlos Fernández de Soto. 2008. 77 min. **180 segundos**. Dir. Alexander Giraldo. 2012. 90 min. **Locos**. Dir. Harold Trompetero. 2011. 72 min. *Memoria activa 2014. Claves de la historia del cine colombiano en la cinemateca*. **El milagro de sal**. Dir. Luís Moya Sarmiento. 1958. 105 min. **El río de las tumbas**. Dir. Julio Luzardo. 1965. 87 min. **Camilo, “el cura guerrillero”**. Dir. Francisco Norden. 1974. 96 min. **La mansión de Araucaíma**. Dir. Carlos Mayolo. 1986. 86 min. **María Cano**. Dir.

Camila Loboguerrero. 1990. 106 min. **Tiempo de Morir**. Dir. Jorge Alí Triana. 1985. 94 min. **Garras de oro**. Dir. P.P. Jambrina (seudónimo de Alfonso Martínez Velasco). 1926. 42 min. **Cadáveres para el alba**. Dir. Dunav Kuzmanich. 1975. 12 min. **Canaguaro**. Dir. Dunav Kuzmanich. 1981. 87 min. *Fernando Vallejo en la Cinemateca*. **Crónica roja**. Dir. Fernando Vallejo. 1977. 91 min. **En la tormenta**. Dir. Fernando Vallejo. 1980. 90 min. **Barrio de campeones**. Dir. Fernando Vallejo. 1981. 104 min. *Otras proyecciones*. **Nieve y arena**. Dir. Jenni Annika Kivisto. 2012. Colombia-Finlandia. 70 min. **Hasta que el sol se apague**. Dir. Mónica Orjuela. 2012. 85 min. **Cuerpos de agua: una metáfora de los jóvenes por la vida**. Dir. Gustavo Gutiérrez. 2012. 54 min. García. Dir. Jose Luis Rúgeles. 2010. Colombia-Brasil. 90 min. **Mama goema: la música de ciudad del cabo en cinco movimientos**. Dir. Ángela Ramírez, Sara Gouveia y Calum Macnaughton. 2011. Colombia-Sudáfrica. 60 min. **Esa única mujer**. Dir. Carlos Medina Gaitán. 2012. 16 min. **La seña en-seña**. Dir. Marcelo Cantillo y Daniel Mora. 2015. 35 min. Invita: Secretaría

Distrital de Integración Social. **El páramo**. Dir. Jaime Osorio Márquez. 2011. 100 min. **Retratos en un mar de mentiras**. Dir. Carlos Gaviria. 2010. 90 min. **Arista son**. Libia Stella Gómez. 2012. 59 min. **Los retratos**. Iván Gaona. 2012. 14 min. **Espejito del curubo**. Dir. Libia Stella Gómez. 2012. 59 min. **El gran viaje de acordeón**. Dir. Andrew Tucker y Reinaldo Sagbini. 2012. 88 min.

OTRAS MUESTRAS, CICLOS Y FESTIVALES

Cinemateca al parque, la fiesta audiovisual de Bogotá

2015. **Gente de bien**. Dir. Franco Loli. 2015. Colombia. 86 min. **Nostalgia de la luz**. Dir. Patricio Guzmán. 2010. Francia-Alemania-Chile. 90 min. **El abrazo de la serpiente**. Dir. Ciro Guerra. 2015. Colombia. 125 min. **Concierto audiovisual: un lugar sagrado en el Apaporis**. Estrenos de cortometrajes de Cinemateca rodante - **IV temporada**. 2014. **Leidi**.

Dir. Simón Mesa. 2014. Colombia. 15 min. Estrenos de cortometrajes de Cinemateca rodante - **III temporada. 2013.** Estreno de cortometrajes de Cinemateca rodante - **II temporada** y cortometrajes de algunos festivales, escuelas y universidades. **2012.** Estreno de cortometrajes de Cinemateca rodante - **I temporada.**



Estreno de becas de la Cinemateca.

Beca de creación y circulación de contenidos audiovisuales a través de las nuevas tecnologías y redes de la información. **Nunca decir nunca al nunca haber olvidado.** Dir. Ana María Montenegro. 2013. 80 min. *Presentación beca corto de ficción.* **Mu.** Dir. Laura Rodríguez y Luis Carlos Barragán. 2014. 15,40 min. *Beca de creación de narrativas audiovisuales-*

transmedia.- en búsqueda. 2014. Web móvil-e book-cortometraje. **4 ríos.** 2013. Comic, fotografía, video en internet, dispositivos móviles, exposiciones y redes sociales. *Premio nacional para largometraje de calidad y valor patrimonial 2014.* **Las últimas vacaciones** (boys of buenaventura). Dir. Manuel F. Contreras. 2012. *Beca de creación para cortometraje de animación.* **Llave de papel.** Dir. Jenaro González Páez. 2015. 20 min. *Programa de cortometrajes animados: muestra de proyectos ganadores de convocatorias de las Cinemateca Distrital.* **Defectuoso.** Juan Sebastián Díaz. 2008. 10 min. **Los ciclos.** Dir. Juan Manuel Acuña. 2006. 20 min. **Bogotomía.** Dir. Mark Bravo y Luis Fernando Gasca. 2004. 9 min. **El silencio habita en tu ventana.** Dir. Cecilia Traslaviña. 2011. 7:47 min. **Doliente.** Dir. Yenny Santamaría. 2008. 8 min. **En agosto.** 2008. Andrés Barrientos y Carlos Andrés Reyes. 2008. 14:30 min. **Suciedad Ltda.** Dir. Andrés Tudela. 2012. 16:35 min. **Carne.** Dir. Carlos Alberto Gómez. 2013. 8 min. **Malaika la princesa.** Dir. Lizardo Carvajal. 2013. 7:47 min. **Camusi Camusi.** Dir. Yenny Santamaría. Selección de 5 microcapítulos. 2013.

10 min. **Fabricia.** Dir. Cecilia Traslaviña. 2013. **Victoria y Globuleo.** Dir. Alexander Giraldo y Marcial Quiñones. 2005. 8:16 min. **Carga.** Dir. Yenny Santamaría. 2010. 3:07 min. **Mocos.** 2009. 9:54 min. **Mi abuela.** Dir. Carlos Smith. 2012. 8 min. **Mariposa nocturna.** Dir. Diana Carolina Sánchez. 2009. 7:27 min. **Animalario.** Dir. Sergio Mejía Forero. 2012. 17 min. *Beca Video y tecnologías aplicadas.* **Red pandora: todos por Laura.** 2015. Dir. Felipe Villamil. *Beca de creación de cortometraje de ficción.* **Callo bravo.** Dir. July Acosta. 2015. 24 min

Otras becas distritales

Premio Miradas sobre Bogotá, 2013. **Un Rumor Atraviesa El Tiempo.** Dir. Anna Magdalena Silva. 2012. 25 min. *Beca de Ciudadanía Juveniles Locales Programa Distrital de estímulos 2014. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.* **Entre narraciones y tradiciones.** Dir. Sergio Cruz y Ángela Vanegas. 2015. 23 min.

Muestras y festivales especializados

Festival de cine francés / Eurocine / Italcine / Zinema Zombie

Fest / Bogoshorts Sessions y Bogotá Short Film Festival – Festival de Cortos de Bogotá – BOGOSHORTS / Festival de Cine de Bogotá / Muestra de cortos psicoactivos Échele Cabeza / Festival de cine Creative Commons / Doctubre IB ¡Octubres del documental! De (Docs-DF) / Salón Internacional de la Luz -SIL / Festival internacional de cortometrajes y escuelas de cine El Espejo / CortoEspaña / Muestra de animación colombiana / Festival internacional de cine documental Beeld voor Beeld (imagen tras imagen) / Alta Fidelidad. Muestra internacional de cine documental musical / Muestra de cine español / STADT: historias de una gran ciudad / Festival universitario de cine Equinoccio / IndieBo, Festival de cine independiente de Bogotá / InEdit Colombia. Festival internacional de documentales de música / Ambulante Colombia de documentales / Semana de cine alemán AleManía / Festival de cine experimental de Bogotá, Cineautopsia / Bogotá International Film Festival, BIFF/ DocTV Latinoamérica / Festival internacional de cine arte para niñas y niños en Colombia / Ciclo de documentales colombianos / Muestra de documentales Talleres Varan /

Abril en ciencias de la agencia francesa de desarrollo / Ciclo de cine portugués, FILBO / Ciclo de cine de los países nórdicos / Tres directoras alemanas en la Cinemateca Distrital: Eanine Meerapfel, Helke Sander y Caroline Link / Miradas de la inmigración / Muestra itinerante de cine del Caribe / Festival cuarto de hora audiovisual / Muestra del Sandfly Film Festival / Film Forward Sundance / Caja de Pandora. Festival de Cine y Video de Santa Fe de Antioquia / Muestra del Festival Internacional de Cine de Barichara /

Seminario transmedia y narrativas audiovisuales

Ciclo propio de la Cinemateca Distrital. Conózcalo en los *Catálogos razonados* publicados en 2014: *Artes mediales, convergencias y tecnologías*. En línea en: www.cinematecadistrital.gov.co

Función EFE

(Espacios de circulación para procesos de formación). Escuela de Cine y televisión de la Universidad Nacional de Colombia / Escuela Nacional de Cine. Muestras y edición de Premios Rana / Universidad Javeriana: muestra de cortometrajes de animación / Centro de Expe-

rimentación Artística *Los Funámbulos* / Muestra de la Universidad Jorge Tadeo Lozano / Universidad Manuela Beltrán / Cine Comunidad / Muestra audiovisual jóvenes en paz e Idiprón / Imaginando Nuestra Imagen -INI- / Corporación universitaria UNITEC / Escuela de Cine Black María / Festival de cine universitario CUN / Escuela nacional de caricatura y comunicación gráfica / Universidad de La Magdalena / Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños /

Otros

Homenaje a León Tolstói / Madera salvaje / Centenario de la Primera guerra mundial / Memorias de la tierra. Relatos del despojo y el retorno / 25 años de la caída del muro de Berlín / Miradas femeninas / II Guerra mundial: miradas rusas y soviéticas / Tardes de Medio Oriente / Historias de frontera / La música en el cine / Nueva ola de cine rumano / “Art-house” en la Cinemateca. Presentación especial **Sanctuary**. Dir. Norah McGettigan. Irlanda y Polonia. 2012. 84 min. / Desde Francia. Cine de animación y dos clásicos de la historia del cine: Alain Resnais y Jacques Demy /



Yamid Galindo Cardona

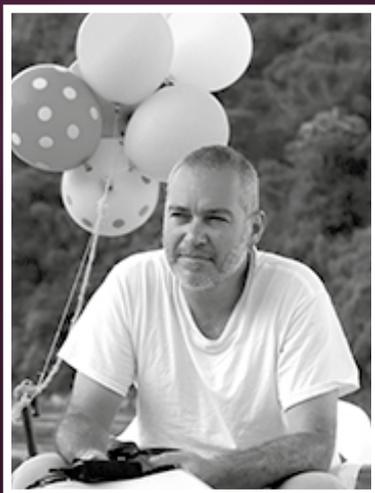
Magister en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Con estudios en Gestión del patrimonio audiovisual en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Especialista en historia del cine en Colombia y de la relación cine e historia. Fue profesor de historia y teoría del cine, y cine latinoamericano en la Universidad Agustiniana. Fue coordinador del cineclub de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno La Tertulia. Ganador de la pasantía (2008) en cine para realizar investigación en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano; en el 2010 y 2014 recibió la beca de investigación en cine, ambas por el Ministerio de Cultura. Hace parte del grupo de investigación Nación/Cultura/Memoria adscrito al Departamento de Historia de la Universidad del Valle. Bloguero: <http://yamidencine-y-filo.blogspot.com.co/>.



Luciano Castillo Rodríguez

Crítico, investigador e historiador cinematográfico. Master en Cultura Latinoamericana. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (filial de la fipresci). Integra el jurado en disímiles certámenes (Valladolid, Mar del Plata, Nueva York, La Habana, Cartagena, Lima, Guadalajara, Guatemala). Ha publicado varios libros y fue redactor y coordinador de Puerto Rico en el *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal, América* (SGAE, Madrid, 2011). Dirigió la Mediateca «André Bazin» de la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños y actualmente es director de la Cinemateca de Cuba.

icastillo@icaic.cu.



Javier Mejía Osorio

Escritor, guionista y director de cine y televisión. En 1995 fue nominado al Premio Simón Bolívar y ganó el Premio Nacional de Periodismo cpb. Para televisión ha dirigido series como **Muchachos a lo bien** (1997), **El cartel de los sapos**, **la guerra total** (2010), **Las muñecas de la mafia** (2010) y **Confidencial** (2011). **Apocalipsur** (2007), su ópera prima, recibió más de 15 premios, entre ellos, el Premio India Catalina a la mejor película colombiana y el Premio Especial del jurado del 48º Festival de Cine de Cartagena (2007). Además, ganó el Premio Nacional de Cine al mejor guión y Premio Nacional a la mejor película en 2008. En 2014 estrenó su película documental **Duni** (2013) y participó en el rodaje de **Amazonas 2030** con el cortometraje **Payaso** (2015). Trabaja en la posproducción de su próxima película **Vivir era mejor que la vida**.

perroacuadros.prod@gmail.com.



José Fernando Serrano Amaya

Antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia y Ph.D. de la Universidad de Sídney. Es investigador, consultor y docente en temas de construcción de paz, violencia política, género, sexualidad y diversidad. Participó en la creación y realización del Ciclo Rosa durante sus primeros diez años. Fue consultor para el diseño e implementación de la política pública LGBT en Bogotá. Ha sido docente de las universidades Central, Javeriana, los Andes y Nacional en Colombia, y ha sido profesor visitante en la Universidad de Sussex y de South Bank (UK).

jser1926@uni.sydney.edu.au.



Ana María López Carmona

Docente e investigadora. Profesora asociada de la Facultad de Comunicación de la Universidad Pontificia Bolivariana. Doctora de la Universidad París-Sorbonne y de la Universidad de Chile en Estudios Latinoamericanos. Magíster en Lingüística y Comunicadora Social, Periodista de la Universidad de Antioquia. Es miembro asociado del Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains, CRIMIC, de la Universidad París-Sorbonne. Ha trabajado como realizadora audiovisual en televisión y proyectos documentales, investigadora y analista de medios. Se ha desempeñado como profesora en las universidades de Antioquia y de Medellín. Hace parte del Grupo de Investigación en Comunicación Urbana —GICU— en su línea de narrativas y hace parte del equipo de la Maestría en Cine Documental de la Universidad Pontificia Bolivariana.

anama.lopez@upb.edu.co.



Luisa Fernanda González Valencia

Comunicadora Social de la Universidad del Valle. Desde el 2008 empezó a trabajar en la formación de públicos junto a Oscar Campo para el Cineclub Caligari al interior de la Universidad del Valle y en la Fundación para la Práctica Artística Contemporánea Lugar a dudas. En el 2012 lideró la conformación de la publicación virtual sobre cine y artes cinemáticas *Revista Visaje*, la cual ha tenido el deseo puntual de abrir un espacio de diálogo y difusión a la escena local (Cali), nacional y latinoamericana. Desde 2012 asume también la dirección de la Cinemateca de la Universidad del Valle, desde donde gestiona un seminario de crítica y análisis de cine colombiano, así como otras actividades alternas a la programación.

luisag59@gmail.com.

//////estos *Catálogos razonados* *
(TRANSFORMANDO MIRADAS //// 2016)
se terminaron de imprimir en ////
abril de 2016 {dos mil dieciséis} en
la ciudad de >Bogotá< ////.



GENERAL
Cinemateca Distrital

TRANSFORMANDO
MIRADAS
2012 - 2015

GENERAL
Carrera 7 No. 22-79, Bogotá, Colombia



La colección *Catálogos razonados*, se creó para profundizar las exploraciones que propone la Cinemateca Distrital de Bogotá a través de su programación en salas. Este catálogo recoge una selección de algunas de las muestras y festivales producto del trabajo de cuatro años que involucra más de 6 000 proyecciones y que ejemplifica la labor de una institución que trabaja por la diversidad de la creación audiovisual. Este catálogo, *Transformando miradas 2012-2015* representa bien los intereses de nuestra Cinemateca: cine colombiano, cine latinoamericano, el audiovisual como expresión ciudadana, el cine como patrimonio artístico de la humanidad y grandes maestros de cinematografías.

The collection *Catálogos razonados* was created to take a close look at what the Cinemateca Distrital of Bogotá proposes through their cinema exhibition. This catalogue collects a selection of some of the samples and festivals produced in four years worth of work, which involves more than 6 000 screenings and shows the results of an institution that works for the diversity of audiovisual creation. The catalogue *Transformando miradas 2012-2015* represents the interests of our Cinemateca: Colombian cinema, Latin American cinema, audiovisual arts as a civic expression, film as an artistic heritage of humanity and some of the greatest masters of cinematography.



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

